



Programa de Pós-Graduação em  
Estudos de Literatura

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

**GRIDA AUYRA PIGNATA TERRERI**

**A FORMAÇÃO DA PAISAGEM EM *DINÂMICA SUBTIL*,  
DE ANTÓNIO RAMOS ROSA**

**Dissertação de Mestrado apresentada à  
Comissão Avaliadora do Programa de Pós-  
Graduação em Estudos de Literatura,  
referente à Linha de Pesquisa em *Literatura,  
História e Sociedade*, como requisito para  
obtenção do título de Mestre em Estudos de  
Literatura.**

**Orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim**

**São Carlos  
2015**

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

T325fp

Terreri, Grida Auyra Pignata.

A formação da paisagem em *Dinâmica Subtil*, de António Ramos Rosa / Grida Auyra Pignata Terreri. -- São Carlos : UFSCar, 2015.

105 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2015.

1. Literatura portuguesa. 2. Rosa, António Ramos, 1924-. 3. Paisagem. 4. Geografia cultural. I. Título.

CDD: 869 (20<sup>a</sup>)



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

---

### Folha de Aprovação

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Grida Auyra Pignata Terreri, realizada em 20/03/2015:

---

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim  
UFSCar

---

Prof. Dr. Leonardo Garcia Santos Gandolfi  
Unifesp

---

Prof. Dr. Wilton Jose Marques  
UFSCar

TERRERI, Grida Auyra Pignata. **A formação da paisagem em *Dinâmica Subtil*, de António Ramos Rosa**. São Carlos: UFSCar, 2015. Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura.

**Resumo:** Michel Collot, estudioso da nova Geografia Cultural, propõe que a paisagem literária é uma paisagem construída e, concomitantemente, em construção, ambas transpassadas pelo indivíduo. Desse modo, este trabalho pretende analisar a obra poética *Dinâmica Subtil* de António Ramos Rosa, através da teoria da paisagem, demonstrando como a paisagem literária se afigura na obra e por meio de quais recursos abre espaço para a construção da paisagem pelo leitor. Objetiva-se, assim, demonstrar como a paisagem literária dada em *Dinâmica Subtil* é formada pelo poeta e como pode ser transformada pelo leitor.

**Palavras-chave:** António Ramos Rosa; Paisagem; Geografia Cultural.

TERRERI, Grida Auyra Pignata. **A formação da paisagem em *Dinâmica Subtil*, de António Ramos Rosa**. São Carlos: UFSCar, 2015. Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura.

**Abstract:** Michel Collot, scholar of the new Cultural Geography, proposes us that the literary landscape is a landscape built and, concurrently, a landscape in construction, both passing through the individual. Thus, this work aims to analyze the poetic work in *Dinâmica Subtil* of António Ramos Rosa, through the Theory of Landscape, demonstrating how the literary landscape shows itself in the work and through which resources it opens space for the construction of the literary landscape by the reader; this way, it aims to demonstrate how the literary landscape given in *Dinâmica Subtil* is formed and how can it be transformed by the reader.

**Keywords:** António Ramos Rosa; Landscape; Cultural Geography.

*Dedico este trabalho a Mauro Moura Mohan, pelo parto deste corpo.*

## Agradecimentos

Ao PPGLit/UFSCar, pela oportunidade dada na sequência de minha formação acadêmica, especialmente aos professores Wilton Marques e Joyce Ferraz, por me acompanharem com tanto zelo pelas etapas do Mestrado e aos companheiros de programa Dionísio e Viviane, por terem sido tão solícitos quando precisei.

Ao Grupo de Estudos da Paisagem, da Universidade Federal Fluminense, pelas traduções de Michel Collot e por disponibilizar os estudos da área de Literatura e Paisagem.

A Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro, por ter soprado pela primeira vez as folhas de António Ramos Rosa em minhas mãos.

Ao Prof. Dr. Jorge Valentim, pela ajuda a plantar as sementes e por ter, durante quase três anos, me dito quando deveria regar, adubar e fazer podas necessárias ao crescimento do broto, respeitando minhas singularidades, com a delicadeza precisa para que eu crescesse junto com ele e por ter me encorajado a seguir adiante.

Aos que vieram comigo no mesmo jardim vital para que juntos pudéssemos florescer e souberam esperar o tempo necessário de minha ausência para me dedicar à escrita: aos irmãos Hama, Alni, Lai e Lala; a Lani e o Papai Luiz, pelo apoio e incentivo constantes; e a Mamã Cléria por me ensinar a prática da resiliência.

Aos que, nesta trajetória, dividiram a terra comigo, aos amigos da Casa do Chá pelos estímulos no dia a dia, aos amigos da Terra do Nunca, por me ensinarem a ter o coração aberto e tranquilo e pelo generoso acolhimento, do qual jamais me esquecerei.

Aos amigos, por podermos desfrutar da mesma galhada de afinidades, Débora Dacanal, Lucas Caldas, Taís Matheus, Cauê Gomes e, especialmente, a Raquel Mussolin, pela preciosa e fiel amizade. Também a Valquíria, Lú e ao Pacello, pela oportunidade de trabalho e pelos conselhos.

A todos que trabalham nos campos da Escola Interativa, pelo estímulo dado, ao Igor Zapata pelas contribuições na área da geografia, ao Renato Azevedo pelas orientações em todas as áreas e a Clarisse Aires por ter a(flora)do em mim tantas coisas lindas e pela amizade que se enraizou no último ano.

Ao Rocha, pelos inexprimíveis sentimentos que plantou em mim, por adubar minha vida com alegrias, por me ajudar a compostar as tristezas, por me lembrar que cada fruto tem seu tempo e sua forma de crescer e pela paciência diária de um João-de-Barro.

“Não há segredo mais supremo nem mais simples do que esta relação vital entre o corpo e o espaço, entre o alento e a paisagem, entre o olhar e o ser”.

[ANTÓNIO RAMOS ROSA. *O Aprendiz Secreto*].

“O mundo não é um conjunto de coisas mas de signos: o que denominamos coisas são palavras. Uma montanha é uma palavra, um rio é outra, uma paisagem é uma frase.”

[OCTAVIO PAZ. *Signos em rotação*].

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO: OS PASSOS DESTA LEITURA</b>	p. 09
<b>1) BREVE CONTEXTO DO POETA E DE SUA GERAÇÃO</b>	p. 13
<b>2) GEOGRAFIA CULTURAL</b>	p. 30
<b>3) <i>DINÂMICA SUBTIL</i> OU ALGUNS PROTOCOLOS POSSÍVEIS PARA SE PENSAR A SUA LEITURA</b>	p. 41
<b>3.1) Destruição possível: “limite da noite”.</b>	p. 54
<b>3.2) Pronunciar a terra: o silêncio e a página em branco</b>	p. 68
<b>3.3) O Nascer da esfera unificada</b>	P. 78
<b>4) CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	p. 96
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	p. 100

## INTRODUÇÃO: OS PASSOS DESTA LEITURA

O presente trabalho dedica-se ao estudo da obra *Dinâmica Subtil*, de António Ramos Rosa<sup>1</sup>, partindo da percepção de recursos poéticos característicos do conjunto da obra do autor português, sem com isso deixar de explorar os outros recursos específicos desta obra. O enfoque deste estudo centra-se em analisar a forma como se dá a criação da paisagem em *Dinâmica Subtil*, com base nas recentes teorias da paisagem que se dedicam à literatura, advindas da Geografia Cultural.

Propomos, para tanto, relacionar determinados pontos da composição poética e ensaísta de António Ramos Rosa à luz das propostas da crítica da poesia moderna e da portuguesa, de modo que serão utilizados como suporte teórico-crítico os escritos de Paula Cristina Costa (2005), Ana Paula Coutinho Mendes (1997, 2005a, 2005b), Helena Carvalhão Buescu (1985, 2012), João Rui de Sousa (1998), Eduardo Lourenço (1987) e Maria Heloísa Martins Dias (1985, 2010, 2011), dentre outros.

No que tange à leitura da paisagem, notadamente marcada na obra, optamos por abarcá-la sobre o viés dos pesquisadores Michel Collot (2013), Denis Cosgrove (1999), Marc-Brousseau (2013), Ida Maria Ferreira Alves (2008, 2010, 2011), bem como os estudos organizados por Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl (1999, 2001, 2013). Isto porque,

---

<sup>1</sup> Poeta da geração da *Árvore* (1950-1951), nome dos mais produtivos, dentro do cenário da poesia portuguesa da segunda metade do século XX, António Victor Ramos Rosa nasceu em 17 de outubro de 1924 e faleceu em 23 de setembro de 2013, em Lisboa. De sua primeira obra, *O grito claro* (1958) à *Em torno do imponderável* (2012), último texto por ele publicado, António Ramos Rosa desenvolveu, ao longo de mais de 50 anos dedicados à produção literária, uma vasta produção artística, reconhecida tanto em território português, quanto em âmbito mundial, e galardoada com as seguintes distinções: o Prémio da Fundação de Hautevilliers para o Diálogo da Cultura, pela sua tradução de *Algumas das palavras*, de Paul Eluard, em 1976; Prémio Jacinto do Prado Coelho, do Centro Português da Associação Internacional de Críticos Literários, em 1987, pela sua obra *Incisões oblíquas*; Prémio Fernando Pessoa, em 1988; o Grande Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores, por *Acordes*, em 1989; Prémio a Bienal de Poesia de Liège, em 1991; Prémio Jean Malrieu, em 1992, pelo melhor livro de poesia traduzido na França; Grande Prémio de Poesia Sophia de Mello Breyner Andresen, em 2005, pela sua obra *O poeta na rua*, dentre outros.

O surgimento da geografia cultural se faz num contexto pós-positivista e vem da consciência de que a cultura reflete e condiciona a diversidade da organização espacial e sua dinâmica. A dimensão cultural torna-se necessária para a compreensão do mundo (CORRÊA, 1999, p.51).

Outras leituras e trajetórias teóricas distintas sempre serão, obviamente, possíveis, o que demarca a profundidade dos seus escritos. A leitura da obra e os cantos advindos dos poemas nos evidenciaram características correntes do conjunto da obra do autor, mas, sobretudo, destacavam uma particularidade: a importância dada a paisagem literária, que nos instigou a uma análise mais detalhada e, assim, pautamos por linhas de pesquisa que cremos dialogar com a poética de *Dinâmica Subtil*.

Queremos percorrer com o autor, tendo como aporte principal os poemas que constituem a obra em estudo, propondo uma leitura que sublinha a formação de uma paisagem literária que se insinua na obra. Para tanto, a partir do arcabouço crítico-teórico supracitado, o presente trabalho subdivide-se em quatro seções, a saber: “Breve contexto do poeta e de sua geração”, “Geografia Cultural”, “*Dinâmica Subtil* ou alguns protocolos possíveis para se pensar sua leitura” e “Considerações finais”.

Na primeira seção, em “Breve contexto do poeta e de sua geração”, expomos o percurso do autor através de uma contextualização deste no cenário da poesia portuguesa do século XX, e o livro *Dinâmica Subtil* de 1984, dentro do conjunto de sua obra. Em seguida, em “Geografia Cultural”, apresentamos o enfoque deste campo de saber para pontuar o que vem a ser o termo “paisagem”, compreendendo-o, aqui, como um termo complexo, associado ao sujeito, que ultrapassa certas definições dimensionadas pelo cientificismo e pela crítica das artes plásticas, e suas apropriações pela crítica literária atual.

Em sequência, no capítulo seguinte, “*Dinâmica Subtil* ou alguns protocolos possíveis para se pensar sua leitura”, propomos especificamente uma leitura interpretativa e

global da obra, ou seja, de seus três capítulos, sublinhando as linhas-mestras nas veredas da criação poética de António Ramos Rosa nesta obra.

Por questões de disposição e abordagem dos aspectos analisados, subdividimos este terceiro capítulo em três etapas. A primeira, em “Destruição possível: limite da noite”, apresentamos um panorama de como sua poesia suspende o real com a finalidade de recriá-lo e como, neste processo, algumas tradições podem ser ressignificadas. Na segunda, em “Pronunciar a Terra”, analisamos como a busca do silêncio, donde surgem irrompidas palavras, faculta a criação poética de Ramos Rosa em gabar à página em branco e abrir espaço para novas paisagens. E, na última etapa, “Esfera unificada”, remontamos o momento original, quando o domínio da potência da água inunda a obra e, assim, abre espaços inaugurais e, desse modo, promove a construção da Terra, do corpo e do próprio corpo textual.

Por fim, em “Considerações finais”, traçamos uma leitura resumida dos principais recursos estilísticos caros à interpretação de *Dinâmica Subtil* citados neste trabalho e apontamos um convite para uma reflexão que se desdobra em si mesma.

A eleição dos poemas analisados neste trabalho corrobora a leitura escolhida para o todo da obra, ressaltando assim, que mais do que fazer a análise a determinados poemas de *Dinâmica Subtil* (tomando-a como um conjunto interligado), a análise adequada parece ser aquela que se dá de forma global, construída pouco a pouco como uma trama e associada ao contexto tanto de publicação quanto de leitura, pois, conforme assinala Denis Cosgrove,

Nenhum estudioso que trabalhe nas ciências humanas ou sociais pode desconhecer o argumento fortemente articulado de que todo conhecimento está “situado”, de que ele é matizado, infalivelmente, pelos contextos, normas de significação, parcialidades, experiências e desejos que envolvem sua elaboração. (COSGROVE, 1999, p.27)

Em suma, o presente trabalho pretende analisar, alicerçado em alguma fortuna crítica do poeta e nos pressupostos da Geografia Cultural, a obra *Dinâmica Subtil*. A escolha da obra brotou inicialmente do afeto que nos acometeu logo no primeiro contato com os versos que a compõem. Corroboram tal escolha subjetiva as pertinências acadêmicas e analíticas percebidas na obra, conforme teceremos a seguir. Desta forma, a cada tentativa de leitura mais compromissada, sentimo-nos mais à vontade e mais intrigados em perceber como se apresentam as características da criação poética do autor na obra em estudo.

Além disso, ao fazer um levantamento da fortuna crítica e dos estudos acadêmicos dedicados a esta obra especificamente, percebemos uma ausência significativa de títulos, tanto em Portugal quanto no Brasil, e, tendo em vista o contexto-histórico cultural no qual a obra se inscreve, a saber, a Revolução dos Cravos, acreditamos que a escolha pode comportar alguma relevância científica. Ademais, por se tratar de um poeta de destaque internacional, e de um ensaísta, inclusive de poetas brasileiros, com uma ampla produção, concordamos com Silvana Maria Pessoa de Oliveira, quando assinala que,

Em evidente contradição com essa extensa produção poética, António Ramos Rosa carece, no entanto, de uma fortuna crítica que dê conta do universo complexo e várias que é a sua poesia. À exceção de algumas teses e dissertações, em grande parte oriundas das universidades brasileiras, que notadamente procuram explorar a vinculação de António Ramos Rosa ao projeto poético ligado ao grupo da Poesia Experimental Portuguesa (PO.EX), mingam os estudos críticos sobre sua obra. (OLIVEIRA, 2011, p.121)

Assim, por tais motivos, consideramos os trabalhos sobre o poeta no Brasil como um terreno importante a ser recuperado e consultado, entendendo, neste sentido, que a presente leitura pode contribuir para o despertar de um interesse sobre a obra de António Ramos Rosa.

## 1) BREVE CONTEXTO DO POETA E DE SUA GERAÇÃO:

“Mas entre mim e os meus passos há um intervalo também: então invento os meus passos e o meu próprio caminho. E com as palavras de vento e pedra, invento o vento e as pedras, caminho um caminho de palavras.”

[ANTÓNIO RAMOS ROSA. *Sobre o rosto da Terra.*]

Em 1924, na cidade de Faro, nasce António Ramos Rosa. Devido à situação econômica da família, as mudanças de casa eram constantes até que se instalam no Convento de São Francisco, em Faro, onde os pais trabalham em troca de moradia. Fica recluso entre o silêncio do convento e as paisagens do mediterrâneo durante nove anos, período marcado pela reclusão e pelo ascetismo que, segundo Paula Cristina Costa (2005), vai moldar a personalidade do poeta, bem como o caráter hermético de sua poesia.

Inicia os estudos secundários em Algarvia, porém abandona a escola com 17 anos, para o espanto da mãe e dos professores que o tinham como aluno excepcional. Não mais voltará aos estudos, tornando-se um autodidata do mundo das Letras. Este momento é considerado pelo próprio poeta como sua primeira grande crise, a qual se desdobra na mudança para Lisboa em 1945 e na aproximação da arte poética. Segundo ele,

[...] sei que foi o meu interesse pela poesia que me ajudou a sair dela (da crise). Na dimensão poética encontrei não o sentido da vida mas o que, de algum modo, converte o não-sentido num espaço de aventura e de integração do inexprimível ou do mistério do real. (ROSA *apud* COSTA, 2005, p.605)

Na capital, destina-se a um emprego de escritório que chegou a considerar uma prisão, e, por isso, dois anos mais tarde, em 1947, volta à sua cidade natal e dedica-se à militância política e poética. É neste período que se filia ao MUD Juvenil (Movimento de Unidade Democrática) e, sob tal bandeira, atrela-se ao pensamento *marginal* e passa a ser conhecido como um *intelectual comunista*, devido ao discurso anti-nazifascista. Em

outubro deste mesmo ano, António Ramos Rosa é preso junto com outros elementos do Movimento por ter redigido o Manifesto intitulado “5 de outubro”.

Ao sair da prisão, três meses depois, é ainda tido como suspeito pelo Estado Novo salazarista. Na tentativa de tornar-se um cidadão comum aos olhos do governo, retorna ao emprego de escritório em Lisboa, onde começa a produzir trabalhos com o intuito de publicá-los. Este período é considerado como a fase inicial de sua obra poética (1949 a 1951), “marcada por poemas como o do ‘Funcionário cansado’ ou ‘O boi da paciência’, ainda tão emblemáticos de uma certa atmosfera dos anos 50, carregada de uma angústia existencial com preocupações sociais” (AMARAL, 2005, p.43).

Sentindo-se novamente aprisionado pela vida no escritório, retorna a Faro em 1951 e dedica-se a ministrar aulas de Português e Francês, além de exercer a atividade de tradutor. É neste mesmo ano que funda a revista *Árvore*, juntamente com António Luis Moita, José Terra, Luis Amaro, Albano Martins e Raul de Carvalho, dentre outros colaboradores, que coordenará até 1953, e onde estreia como ensaísta e crítico. Também coordena e dirige nesta década as revistas *Cassiopeia* (1955) e *Cadernos de Meio dia* (1958-1960). Sua primeira obra poética, *O grito claro*, no entanto, só viria a ser publicada em 1958, reunindo 12 poemas.

Portanto, na virada da primeira para a segunda metade do século XX, a revista *Árvore* constitui a primeira revista literária fundada, coordenada e dirigida por António Ramos Rosa. Interessante observar que, em edição especial do jornal *Letras & Letras*, em homenagem ao 50º aniversário de publicação da *Árvore*, Albano Martins, poeta companheiro de geração, classifica António Ramos Rosa como “porventura a personalidade mais influente, mais rica e mais complexa do grupo” (MARTINS *apud* REYNAUD, 2005,

p. 2). Afirmação, aliás, corroborada por Paula Costa, quando aponta que é em tal revista que o autor de *O grito claro*

[...] revela, pela primeira vez, a completude de sua vocação literária: no palco desta revista, ele encena-se polimorficamente, logo em 1951, como poeta, como ensaísta-crítico e como tradutor. *Folhas de Poesia* é o subtítulo de que se faz acompanhar a revista *Árvore*. Trata-se, efectivamente, de uma revista orientada no sentido da *necessidade da poesia*, título escolhido para o texto de abertura à revista, escrito por António Ramos Rosa. Neste primeiro texto, o poeta fala-nos da palavra *mais vital para a poesia: liberdade*. Está irá ser a palavra de ordem, para a *Árvore* e para a geração que esta revista acolhe, e muito em particular para este poeta. (2005 p. 35)

Ainda segundo a investigadora portuguesa, um dos principais ideais incorporados pelos poetas da *Árvore* era a tentativa de equilíbrio entre o neorrealismo, o surrealismo e a corrente tradicionalista que se fazia presente, através dos poetas da revista *Távola Redonda*. Mais precisamente, eles posicionavam-se contrários à falta de liberdade criativa do neorrealismo, à linguagem excessivamente aleatória permitida pelo surrealismo sem, contudo, perder a noção de autenticidade já conferida pelas produções poéticas que compunham a *Távola Redonda*. Por isso, os poetas da *Árvore* reivindicavam um humanismo poético que fosse capaz de encerrar o paradoxo da condição humana com a condição poética, ecos das correntes neorrealista e surrealista, respectivamente.

Maria João Reynaud, em seu artigo “*Árvore - um olhar transversal*”, ao estudar a poesia portuguesa dos anos de 1950, colhe dos antigos colaboradores da *Árvore* depoimentos acerca daquele contexto, sublinhando que seus membros não a consideravam como o “*órgão de um movimento literário*”. Neste sentido, a autora esclarece que,

[...] nem por isso a revista deixou de ser “um espaço de debate teórico enriquecedor, onde se confrontam concepções poéticas e projectos por vezes radicalmente opostos, mas sempre centrados na preocupação de assegurar, de forma meditada e digna, uma reflexão vital e inovadora sobre a questão da linguagem poética” (REYNAUD, 2005, p. 2).

É correto, portanto, considerar a revista *Árvore* como um espaço de diálogo e influência mútua entre seus autores. As mudanças apontadas por Ana Paula Coutinho Mendes (2005) na poética de António Ramos Rosa coincidem com esta fase, ainda em experimentação, em que o poeta já tem a consciência da “*necessidade* então sentida de ‘uma poesia em que as exigências do real (inclusive da realidade social) se aliassem à integridade da linguagem poética, na sua unidade e na sua essência de palavra livre e aberta ao desconhecido’” (REYNAUD, 2005, p. 680).

Vale destacar que esta busca por um equilíbrio entre estas “exigências do real”, aliadas à “integridade da linguagem poética”, não deixa de ser percebida também em certos gestos editoriais da revista. Em seu último volume, a revista publica alguns escritos de Paul Éluard, poeta de ideais claramente comunistas, mas de um profundo e consistente trabalho na formulação poética. Isto acaba por conferir, na época, uma maior desconfiança por parte do regime ditatorial em relação aos ideais dos poetas que compunham a *Árvore*, entre eles António Ramos Rosa, e também sobre a própria revista. Tal olhar suspeito torna o projeto de militância da revista *Árvore* inviável, a despeito disso, alguns projetos de continuidade surgirão, como bem esclarece Paula Costa: “Projecto inacabado, sem dúvida, o da militância poética da *Árvore*, mas que irá ter outras tentativas de continuidade.” (COSTA, 2005, p. 38). Vale ressaltar que a revista, por mais que não apresente um *corpus* ideológico e estético preciso e circunscrito num manifesto, evidenciava, como salienta Maria Heloísa Martins Dias (1985), diversas tendências e acabava por propor uma concepção variada da cultura na qual se inseria e buscava um questionamento ativo de sua época.

No campo literário, em um período de crescente atrito entre fascismo, comunismo e socialismo, fez-se necessário aos escritores o rompimento com os antigos paradigmas românticos e positivistas em prol de uma arte menos subjetiva e mais direta, que chegasse

ao público como forma de denúncia. Em Portugal, tal processo de ruptura não passou sem criar polêmicas literárias. Por assim dizer, a busca por uma linguagem mais simples, direta e, portanto, a serviço da denúncia social teve prevalência no período de consolidação do Neorrealismo, a partir dos meados da década de 1930, com as revistas *O Diabo* (1934), *Sol Nascente* (1937) e *Novo Cancioneiro* (1941). Desse modo, até a metade da década de 1960, a dicotomia gerada pela relação entre forma e conteúdo travou a polêmica interna do Neorrealismo, tendo como um dos principais palcos a revista *Vértice*.

A herança deixada por esse entrave intelectual está para além do debate ter se encerrado pela vertente conteudista, posto que se concentra, notadamente, no fato de os anos de 1950 terem retratado a essência da literatura neorrealista, delatando o autoritarismo político do contexto português. No fundo, o movimento neorrealista<sup>2</sup> não aceitou nenhum tipo de sufocamento interno, registrando-se, assim, como um movimento de grande liberdade e espontaneidade artística.

Ainda, em seu ensaio “Vergílio Ferreira e António Ramos Rosa: o encontro entre o romancista e o poeta”, Ana Paula Coutinho Mendes (2005) demonstra que o poeta deixa transparecer em suas primeiras obras alguns desses traços, dando como exemplo desse período a sua obra de estreia, *O grito claro* (1958). Com efeito, estes ecos podem ser vistos no tom crítico e engajado, tipicamente ao gosto da estética neorrealista portuguesa, empregado em poemas como “Não posso adiar o amor para outro século”, primeiramente publicado em *Viagem através duma nebulosa* de 1960 (segundo livro publicado do autor), e

---

<sup>2</sup> Para verificar mais detalhes sobre a estética neorrealista, suas repercussões nas diferentes gerações ao longo das décadas de 1940 a 1960 e sobre a polêmica gerada a partir da revista *Vértice*, consultar os ensaios de Alexandre Pinheiro Torres (1977), António Pedro Pita (2002), Carlos Reis (1983) e Clara Rocha (1985).

posteriormente publicado nas antologias *Não posso adiar o coração*,<sup>3</sup> onde nitidamente faz referência ao poema supracitado, e *Animal Olhar*:

Não posso adiar o amor para outro século  
Não posso  
Ainda que o grito sufoque na garganta  
Ainda que o ódio estale e crepite e arda  
Sob montanhas cinzentas  
E montanhas cinzentas

Não posso adiar este abraço  
Que é uma arma de dois gumes  
Amor e ódio

Não posso adiar  
Ainda que a noite pese séculos sobre as costas  
E a aurora indecisa demore  
Não posso adiar para outro século a minha vida  
Nem o meu amor  
Nem o meu grito de libertação  
Não posso adiar o coração. (ROSA, 2005, p.122).

No poema, há um clima sorumbático simbolizado nos elementos como “noite”, “ódio”, “grito” e “montanhas cinzentas”, além de um eu-lírico sufocado por uma situação que, por mais que se prolongue e “que a noite pese séculos sobre as costas e a aurora indecisa demore”, não adiará a luta, arma de dois gumes, que o impulsiona pelo “amor e ódio”, contra tal situação sufocante. Apesar disto, no final, pressente-se pelas últimas declarações do eu-lírico (“Não posso adiar para outro século a minha vida / Nem o meu amor / Nem o meu grito de libertação / Não posso adiar o coração”; Ibidem) um tom esperançoso.

Levando em conta o contexto crítico e intelectual da época de sua publicação, o poema não deixa de evocar o clima de agitação que marcara o Neorrealismo, posto que seus

---

<sup>3</sup> O poema “Não posso adiar o amor para outro século” consta traduzido em oito línguas diferentes em *Poesia do século XX com António Ramos Rosa ao fundo* (2005), organizado por Ana Paula Coutinho Mendes em ocasião da passagem do 80º aniversário do poeta.

escritores andavam bastante inspirados pelo desejo de liberdade, devido a um fato político específico do contexto português: a candidatura do General Norton de Matos à Presidência da República e uma possível democratização do regime. Desse modo, o eu-lírico aparece asfixiado por uma situação (re)corrente, conforme expressa nos versos “montanhas cinzentas” e “E montanhas cinzentas”, que se apoiam na figura de construção chamada repetição para sugerir a insistência numa paisagem macabúzia e opressora, porquanto esta pesa “séculos sobre as costas”. A mesma figura de construção, como uma faca de dois gumes, é usada para expressar a progressão da perseverança que não pode adiar nem o amor, nem o grito de libertação, nem o coração.

A leitura do poema, portanto, reafirma as palavras de Ana Paula Coutinho Mendes (2005) sobre um início de carreira poética com ecos do Neorrealismo português ou, em outras palavras, um início de carreira que deixa entrever

[...] bem claramente que vem depois do surrealismo e que também foi caldeada, não direi no neorrealismo, mas naquilo que na autêntica expressão poética corresponde a este, ou seja: o não se sentir alheio à vida de todos os homens, não pedir presentes individuais aos deuses, não se ter como enviado de Deus, etc., em suma, de ser humano entre os humanos (CRUZ, 2005, p.25).

Posteriormente, o poeta português, seguindo o exemplo de seus contemporâneos, se deixaria seduzir por outras vertentes e possibilidades, não menos engajadas que seu ponto de partida com o foco no ser. Ana Paula Coutinho Mendes (2005) também se detém nesse assunto e propõe uma divisão da obra de Ramos Rosa, bem como a de Vergílio Ferreira, também presente em seu estudo, em dois momentos. Segundo ela, os dois autores

[...] viriam a afastar-se claramente de uma estética pró-neo-realista, pelo menos na vertente mais ortodoxa do seu ideário estético e político, por recusa da instrumentalização do discurso literário, mesmo que ela fosse feita em nome da liberdade e da justiça social que, ambos, enquanto cidadãos, nunca deixaram de defender. [...], [a obra] **Voz Inicial** é o título do livro de poemas que Ramos Rosa publica em 1961, e a partir do qual envereda, definitivamente e de forma

inequívoca, pelo mundo originário das evidências fenomenológicas (Ibidem, p.2).

Adotando, portanto, provisoriamente a terminologia proposta pela investigadora portuguesa, qual seja, “a vereda do mundo originário das evidências fenomenológicas”, enquanto mudança no tom poético de Ramos Rosa, pode-se dizer que, com isso, este se volta para um universo poético da dimensão do ser e do mundo, em sua comunhão e autonomia. Para o poeta, tratava-se de conceber a poesia como uma busca a uma origem primeira, ao mundo primordial.

Esta abordagem artística acabaria ainda por projetá-lo para além dos limites de sua cidade e de seu país, lançando-o no mundo, com uma arte poética compromissada com a revolução. Porém, esta é entendida não “[...] como engajamento em uma causa externa, mas sim no seu sentido etimológico: aquilo que se volta sobre si mesmo e retorna à sua origem” (ROSA, 2002, p.11). Como exemplo desta produção, *Voz Inicial*, de 1961, possui alguns de seus versos mais conhecidos e marcantes, no tocante àquelas mudanças apontadas por Ana Paula Coutinho Mendes (2005), tal como se verifica no poema “O único sabor”:

Sabor, sabor oculto,  
submerso,  
sabor adormecido, ó rosas, ó antes, primaveras,  
sabor só abruptamente surto  
na queda do sono, no fulgor de um relâmpago,  
surto, submerso,  
ó sabor antes da consciência, antes de tudo,  
ó sabor só nascido sobre a paz última de tudo para além de tudo,  
sabor da terra ainda antes dos olhos,  
sabor a nascer, sabor-desejo, antes do beijo, sabor de beijo,  
sabor mais lento, mais fundo, mais de dentro, sabor a marulhar, cálido, denso,  
como a cor,  
sabor de estar, sabor de ser,  
ó tranquila degustação sem mandíbulas,  
sabor de dentro como de um cheiro imemorial presente,  
ó colinas esparsas, ó veios de águas sussurrantes,  
somente ouvidos, nem sequer ouvidos, mas presentes, esparsos,  
ó presença da terra nas pálpebras, num sabor acre da garganta, ó estrelas, ó  
verdadeiras estrelas da infância,

ó sabor do escuro, do ventre, da espessura da noite,  
ó profundo sono de raízes,  
ó água bebida ao rés da terra, ó sono da vida,  
Ó som dos bichos, de tudo e nada, num só obscuro silêncio  
Ó terra junto a mim, ó grande e estranha terra.  
[...] ó único sabor. (ROSA, 2005, p.120).

Neste poema, a repetição anafórica da palavra “sabor”, seguida por conjuntos de palavras que, apesar de separadamente terem distintos significados, pode ser associada aos atos da existência do ser e do frenesi deste antes de saborear algo, sendo que tal frenesi já é em si um sabor e aparece para o eu-lírico como sensação “oculta, submersa, adormecida”, ou seja, anterior a uma consciência reflexiva. Neste texto, portanto, a mão que escreve o poema não se afasta da que reflete sobre o fazer poético no ensaio, posto que, segundo Ramos Rosa, na sua função crítica, “A poesia funda uma nova realidade pela transmutação de uma matéria que não lhe é anterior na consciência reflexiva, mas que ela própria desdobra nos arcanos da alma humana. Assim a poesia se religa às origens do ser.” (ROSA apud SOUSA, 1998, p.94). E o que, afinal, poderia estar “antes da consciência”? Talvez, um “mundo originário, das evidências fenomenológicas”, quiçá (como nos permite entrever o poema e as palavras do próprio poeta) uma existência em pleno o “sabor de estar e ser” integrado, em plena comunhão consigo e com o mundo em um “único sabor”.

Interessante notar aqui que Silvana Maria Pessoa de Oliveira (2011) ao analisar este mesmo poema nos atenta para o fato de nele haver uma “força vital, a terra e a mãe – a *Tellus mater* – símbolos de fecundidade e regeneração” (2001, p. 124) e, assim, a imagem da mulher aparece associada à imagem da terra reforçando a ideia do sabor e frenesi da criação.

E, certamente, como pudemos observar, entre os fatores que o levaram a esta vereda da existência estão as suas atuações como ensaísta e investigador da arte poética e, em especial, da poesia portuguesa.

Vale ressaltar, aqui, que, numa proposta diferente de análise da obra de António Ramos Rosa, Maria Heloisa Martins Dias (1985), uma das pioneiras na pesquisa da obra do poeta português no Brasil, afirma que o texto do poeta se apresenta como um imenso tapete, único, que desenvolve seu potencial criativo de forma circular. Ainda segundo ela, a concomitante presença dos discursos crítico e poético, a elaboração de suas próprias antologias, bem como a repetição de mesmos elementos e a eleição do ato da escrita como o movimento que legitima a existência do texto confirmam dois aspectos. Em primeiro lugar, ela defende que a poesia de Ramos Rosa se constrói no e pelo próprio fazer poético. Desta forma, é durante sua trajetória que o poema ganha ritmo e assegura o caráter de construção que o autor persegue de maneira incessante. Em segundo lugar, pontua que a poesia ramos-rosiana<sup>4</sup> ultrapassa qualquer demarcação de fase ou momento, visto que sua produção empenha-se, num primeiro plano, em tecer uma sintaxe exigida pelo discurso poético construído pelo seu autor.

No entanto, embora concorde com o primeiro dos aspectos apontados por Maria Heloisa Martins Dias (1985), sobre uma escrita que se constrói no e pelo próprio fazer poético, entendo-o apenas em parte com o segundo aspecto pontuado, pois, de fato, a obra ultrapassa qualquer demarcação de fase, como qualquer conjunto, ao ser observado como um todo, e excede o significado de suas partes. Porém, peço licença para dela respeitosamente divergir. Esclareço o ponto discordante, em virtude dos outros caminhos

---

<sup>4</sup> Optou-se pelo termo ‘ramos-rosiana’ para referir-se à poesia de António Ramos Rosa, pois assim consta nos estudos de Paula Costa (2005), estudiosa do autor aqui analisado.

teóricos adotados nesta leitura (COSTA, 2005; LOURENÇO, 1987; MENDES, 2005), e da própria obra construída por António Ramos Rosa, ao longo de quase 60 anos. Tendo em vista, principalmente, um conjunto tão extenso (composto por noventa e três obras poéticas, sendo onze antologias e uma obra em prosa, chamada *Prosas seguidas de diálogos*, última obra publicada em vida) e publicado em momentos tão distintos, entre 1958 a 2011, é necessário levar em conta que os ecos da exterioridade poética e as reverberações de alguns propósitos pessoais deixaram indícios na poesia, sobretudo, como vimos detalhadamente em relação ao neorrealismo.

Ou seja, o gesto de observar a recorrência de múltiplas fases não significa, necessariamente, decompor e simplificar a obra do poeta, mas de reivindicar certas características permanentes desta poética, tais como o zelo e a liberdade das palavras e da criação, ou a inquietação em relação à origem e ao ser, e os ecos extraliterários. Neste sentido, como procuramos destacar, arriscamos ressaltar uma espécie de itinerário multifacetado em que a obra do poeta acaba por percorrer em sua busca poético-crítica.

Assim, voltando ao percurso antes proposto, segundo Paula Costa (2005), de 1958 a 1966, já se pode entrever algumas vozes com as quais o poeta em estudo dialoga, sem deixar de lado a veia política e a vocação idealista, com as quais o autor afirma a sua característica tipicamente moderna. É neste sentido que a autora ressalta os ecos advindos do neorrealismo e do surrealismo. O clima de descontentamento aparece como cenário recorrente no seu exercício de escrita. Neste sentido, a ensaísta ressalta ainda que, apesar de serem facilmente encontrados alguns traços do neorrealismo na obra de Ramos Rosa, é evidente não ser sob esta corrente que se edifica sua obra. Percebe-se, portanto, um movimento de inquietação que irá gerar uma maior abertura poética. Há a busca por uma espécie de referencial cosmogônico de modo que, em toda a obra, “vamos encontrar em

múltiplas reverberações imagéticas: a árvore, o sol, a pedra, a mulher, a casa, a mesa, o branco, a lâmpada, a página, a folha, ou o próprio poema em última instância,(...)” (2005, p.53).

A par disso, é preciso levar em conta a constante preocupação do poeta em criar um espaço e uma matéria para a sua *poiésis*, sobretudo, na procura pela clareza e pela justeza das palavras, pois, desde o início, o que se sente é a busca pela simplicidade, para uma espécie de despojamento originário. Para tanto, é na primeira década de produção que, segundo Paula Costa (2005), surge a necessidade da busca por uma linguagem evidente, transparente, que, em *Estou vivo e Escrevo Sol* (1966), é reivindicada na abertura expressa pela clareza que penetra seus versos.

Assim, no que podemos remontar de seu movimento poético, evidencia-se a constante construção na qual o pensamento passa a relacionar-se com a abertura, a clareira que almeja o poeta abrir, pedra a pedra, para edificar uma nova presença, um novo lugar onde gozar a liberdade.

Com este aporte, em 1975, o *Ciclo do Cavalo* comporta a contiguidade entre a obra e a realidade política portuguesa de mudança, em virtude da queda do regime totalitário. Ora, como bem pontua Ana Paula Coutinho Mendes (2005), António Ramos Rosa não passa incólume diante desta efervescência cultural, artística e política, deflagrada pela Revolução dos Cravos, em 1974, visto que o poeta inicia sua obra vindo de perto “todos os circunstancialismos sociais e estéticos que levavam à denúncia, pela ênfase numa causalidade, mais ou menos estereotipada ou positivista, entre meio social e carácter/acção dos indivíduos” (MENDES, 2005, p.3).

A referida obra, no entanto, ademais de fazer jus à sua época, fortalece a busca pela origem, pela palavra infalível, ou seja, por “*um lugar primeiro* ou *um primeiro nome* ou

mesmo *uma nova língua*” (COSTA, 2005, p. 67). Contudo, a palavra originária perseguida pelo poeta não é desejosa de ser encontrada pelo real e, dessa forma, suprimida, nos encaminhando a um niilismo. Pelo contrário, a palavra originária demandada pelo poeta é constante e precisa, como escrita pelo sol, metáfora largamente utilizada pelo poeta em sua obra. Neste sentido, confirma-se a proposta analítica de Eduardo Lourenço, pois

[...] O poema não é para António Ramos Rosa nem realidade paradisíaca, nem seu análogo imagético, ou alegórico, mas simples lugar da luta por uma unidade – uma unificação sobretudo – jamais dada nem jamais alcançada e no entanto presente pelo palpável e fulgurante excesso que o contacto com o real estabelece em nós. Ou talvez, melhor ainda, pelo des-contacto, a falha, que só o poema premente busca aniquilar, refazendo às apalpadelas o milagre monstruoso de uma coincidência anterior a todas as palavras que podem falar dela. É uma aventura ontológica, como a de toda poesia autêntica, a de Ramos Rosa, mas é igualmente a aventura <<mística>> de um misticismo de olhos abertos, ofuscados, por assim dizer, pelo mais paradoxal dos sofrimentos, aquele que é causado pelo esplendor da realidade, pelo excesso, pela sua demoníaca plenitude (LOURENÇO, 1987, p.206).

Visto nesta perspectiva, a palavra é concebida pelo autor em estudo como ato de criação, é pela nomeação que se promove o nascimento dos significados, a íntima identificação entre mundo e linguagem, entre a origem e a deidade. Aqui, reside um ponto crucial na poesia de António Ramos Rosa, apontando para um gesto que liberta a sua escrita. Segundo Paula Costa, baseando-se em Walter Benjamin, no ensaio “Sur le langage en général et sur la langage humain”, de 1916, a nomeação do mundo dada antes de qualquer simbolismo é o que permite

[...] que a poesia de António Ramos Rosa se liberte da absoluta negatividade que define a poética [...] inicialmente presente no seu livro *O Grito Claro*, [...] acreditando, cada vez mais, na senda de Benjamin, que a linguagem poética é regressiva, e que por isso mesmo, pode retroceder às origens, antes da expulsão do éden, e recuperar um paraíso perdido (2005, p.67).

No período que abarca *Dinâmica Subtil* (1984), toda a aridez provocada pela destruição é entendida como um primeiro momento para a reconstrução de espaços e

palavras, corpos e lugares, assim, uma aridez que dá lugar a uma esperança de fertilidade e potencialidade criadora, daí a posição de Paula Costa ao afirmar que “António Ramos Rosa é o poeta da experiência do deserto” (2005, p. 71). Concordamos, aqui, que esta é a figura dada ao silêncio criativo, à ausência sedenta por palavras. O sopro de sua poesia é, ao mesmo tempo, ausência e presença, ou, ainda, “os sinais de uma presença-ausente que se quer fazer sentir. Presença-ausente que a mão simultaneamente escreve e ‘desescreve’, num verdadeiro movimento penelopiano de eterna repetição” (Ibidem).

Seguindo o itinerário da criação, o apelo à imagem se faz caro à expressão do poeta, posto que se cria o lugar da palavra ao mesmo tempo em que um corpo pronuncia-se. Neste aspecto, resguarda-se a reciprocidade da criação poética pensada por Ramos Rosa. O poeta cria o poema e, por conseguinte, o poema cria o corpo. A exigência criada, agora, para os limites da poesia ramos-rosiana agrega novos elementos criadores e fecundos que serão importantes para a análise de *Dinâmica Subtil*. Nas palavras do poeta, “Se cada palavra é o limiar de um deserto, como incendiar os grãos de areia para construir a casa de fogo que é o poema” (ROSA *apud* COSTA, 2005, p. 76).

Cada vez mais madura, a arte ramos-rosiana elege a palavra como suporte para a incessante e infindável criação de outra presença, no intervalo entre o vazio e a ausência. Conjectura-se, com isso, uma figura, uma presença solar e fecunda: “É deste modo que as palavras no fluir do poema, acabam muitas vezes por se despir totalmente e se mostrarem como a própria nudez da figura feminina” (COSTA, 2005, p. 78).

Cada vez mais polifônica, a escrita pode jogar na abertura original que oferece a estrutura do poema. Em *Dinâmica Subtil*, por exemplo, “ao evocar um *non-lieu* ou *insituável lugar*, pressente o aparecimento de: ‘uma espécie de animal ou *fábula* ou deus pequeno” (COSTA, 2005, p. 79). Por isso, nesta obra em especial, consideramos a

possibilidade de dedicar a atenção a fim de percorrer e refazer os caminhos criativos a partir do lugar originário, onde reside o poema antes da palavra, o diálogo e a geração.

Segundo Paula Costa, em *Dinâmica Subtil*, o poeta dialoga com uma espécie de percurso até o instante primordial originário, onde reside apenas a pulsão do verbo, da escrita e da poesia:

Se toda a ficção pressupõe uma encenação da escrita, uma teatralização do próprio texto, poderíamos dizer que neste livro, António Ramos Rosa nos mostrou o *palco* e a *mise-en-scène* necessários para o aparecimento de um *instante de fábula* na sua poesia: é preciso desejar o início, inventá-lo ou recriá-lo, numa ficção que nunca se concretize numa história, mas talvez uma *proto* ou *metahistória*, de modo a poder manter sempre vivo e aberto o desejo de um eterno recomeçar (2005,p.83).

Deste modo, a escrita se dirige cada vez mais a uma fusão entre poeta e universo, como uma dança, que se recria e se apaga a cada gesto. Ainda no final da década de 1980, as publicações confirmam a busca pela divindade estética sob domínio da qual se inscreve o *Deus Nu(lo)* (1988). Assim, é como se a poesia pudesse, agora, ocupar seu lugar entre as divindades, ao passo que se persegue uma promessa. Sabe o poeta do sabor da busca e não propriamente do encontro. A palavra poética serve, portanto, mais para o questionamento e a busca do que para a resposta e o contentamento, uma vez que seu delírio se dá neste paradoxo.

Já em 1990, ao publicar *O Não e o Sim*, *Facilidade do Ar* e *Estrias*, o tratamento do paradoxo inerente ao fazer literário e poético se sofisticava. Em *Facilidade do Ar*, as figuras de linguagem dão o caráter cósmico da poesia. Acompanhando as publicações posteriores, podemos observar, ainda na esteira do que afirma Paula Costa (2005), a grande plasticidade e transparência conferida às palavras por António Ramos Rosa. Cada vez mais, paisagens

nascidas se sobrepõem e se fundem numa visão de mundo paradisíaca na qual habita, em caráter crescente, a palavra que reflete sobre sua gênese, sua origem e sua possibilidade.

Curioso notar que a escrita, como algo sempre presente em que se evidencia o tempo todo ao poeta, não aparece como castradora ou limitadora da realização da criação. Ao contrário, a plena e constante consciência desta alteridade faz brotar a palavra luminosa e transparente, límpida e precursora, sempre fértil. Neste mesmo ritmo, o itinerário da palavra poética de Ramos Rosa atinge o imperfeito, o que há de prosaico e cotidiano, por exemplo, na figura feminina, ao mesmo tempo em que parece tocar na ideia de uma deusa, como podemos conferir nas três obras publicadas em 1994: *O Teu Rosto*, *O Navio da Matéria* e *Méditations Métapoétiques*, com coautoria do poeta francês Robert Bréchon.

De uma maneira geral, desde sua primeira obra, *O grito claro* (1958) à *Em torno do imponderável* (2012), último texto por ele publicado, António Ramos Rosa desenvolveu, ao longo de mais de 50 anos dedicados à produção literária, uma vasta produção artística, reconhecida tanto em território português, quanto em âmbito mundial.

Como escritor, Ramos Rosa manteve um franco e aberto diálogo em permanente sintonia com as artes portuguesas e do mundo e, em especial, com o seu público. Não por acaso, pode-se pressupor que este seja um dos pontos fulcrais para entender um pouco de sua poética, sendo extremamente notável a maneira pela qual relaciona, em todas as suas esferas de atuação, o seu pensamento e o seu modo de conceber a arte em uma produção múltipla que convoca, por vezes, a atenção do leitor.

Ora, diante destas considerações sobre o percurso e as reflexões de António Ramos Rosa, enquanto poeta e ensaísta, notamos a observação feita pelo próprio autor, assumindo a postura de crítico, diante deste contexto característico da modernidade. Segundo ele, “[...] de tudo isto se conclui a necessidade de revisão do conceito de poesia e de obra de arte, que

não podem aferir-se pelos critérios do passado” (ROSA, 1962, p. 32). De fato, diante deste contexto pouco favorável em que se afigura o poeta, Ramos Rosa apresenta uma proposta de renovação não apenas para arte e a estética poéticas, mas também para a sociedade, ao oferecer ao leitor um papel fundamental na obra de arte, posto que “[...] as relações entre obra de arte e espectador sofreram já uma alteração substancial” (Ibidem). Contudo, este tópico merece maiores atenções e deve ser visto concomitantemente à sua concepção de criação poética, a fim de fornecer um panorama mais completo de como o poeta, a par de seu tempo, concebe sua obra e a estende em diálogo para o leitor.

## 2) GEOGRAFIA CULTURAL:

“É chegado o tempo em que a nova Geografia pode ser criada, porque o homem começa, um pouco em toda parte, a reconhecer no espaço trabalhado por ele uma causa de tantos dos males que o afligem no mundo atual. Por isso [...] somente restam ao geógrafo duas alternativas: justificar a ordem existente através do ocultamento das reais relações sociais no espaço ou analisar essas relações, as contradições que elas encobrem, e as possibilidades de destruí-las.”

[MILTON SANTOS. *Por uma Geografia nova.*]

A relação entre o fazer poético e a visão de mundo pode ser investigada, também, nos termos da Geografia Cultural, área de pesquisa segundo a qual a cultura articula-se de maneira muito particular com diversos campos do conhecimento, produzindo um conjunto cheio de significados e questionamentos bem direcionados. As primeiras manifestações da abertura interdisciplinar da geografia aparecem de forma mais efetiva no início dos anos de 1970.

No Brasil, segundo Lobato Corrêa (2009), a Geografia Cultural divide-se em três momentos. Em um primeiro, na década de 1990, é desconsiderada no âmbito acadêmico por se tratar de um novo subcampo da geografia, mas contribui para ampliar o conhecimento da área em questão. Um destes contributos percebe-se na criação do NEPEC (Núcleo de Estudos e Pesquisa sobre Espaço e Cultura) do Departamento de Geografia da UERJ, em 1993, que publica o periódico “Espaço e Cultura” e a coleção de livros “Geografia Cultural”, com uma vasta exposição sobre o assunto. O segundo momento, do final dos anos de 1990 até aproximadamente 2005, é marcado por uma maior aceitação da área, inclusive, pelos intelectuais que inicialmente se opuseram a ela. Por fim, o terceiro momento trata-se de uma popularização do campo de estudo e dentro e fora da disciplina da geografia, consolidando-se em outras áreas de investigação acadêmica das Ciências Humanas, sobretudo, nos Estudos Literários (ALVES, 2008, 2010, 2011), também, faz

parte desta fase o NEER (Núcleo de Estudo do Espaço e Suas Representações) enquanto grupo de pesquisa de caráter interinstitucional, contando com pesquisadores como Benhur Pinós da Costa, Álvaro Heidrich, Ângelo Serpa.

Para Paul Claval (1999), a Geografia Cultural tem origem ainda no final do século XIX, com os geógrafos alemães, os primeiros a abordarem a paisagem por uma perspectiva cultural. Posteriormente, em 1925, esta perspectiva será incorporada aos estudos de Sauer, da escola de Berkeley, que a ampliará, dando enfoque ao aspecto não-material da cultura, consistente no detalhamento do modo de vida dos grupos observados, além de três aspectos materiais: a análise das técnicas de trabalho; a análise dos instrumentos de trabalho, utensílios e vestuário; e a análise das marcas deixadas por estes grupos na paisagem.

Esta primeira fase entra em declínio a partir da década de 1940, momento de reflexão da área, considerado como a segunda fase da Geografia Cultural, com uma duração aproximada até a década de 1970. Entre os motivos que levam tal enfoque da Geografia Cultural ao declínio (CLAVAL, 1999) está o fato de este tipo de estudo relatar variadas culturas sem tratar de suas representações simbólicas, crenças e opiniões, além da guinada capitalista pós-Segunda Guerra Mundial que padroniza os instrumentos técnicos e culmina no êxodo rural, modificando a primazia “dos estudos sobre paisagens culturais, habitat rural, sistemas agrícolas e difusão cultural para estudos sobre lógicas locacionais e estudos urbanos, entre outros. O trabalho de campo foi em grande parte substituído pelas inferências estatísticas” (CORRÊA, s/p, 2009).

Mas a Geografia Cultural logrou renovar-se, mediante a reflexão sobre as formas de representações de grupos plurais e bem como a reflexão epistemológica empreendida pelas ciências sociais e pela geografia (CLAVAL, 1999). O ressurgimento dela, segundo Lobato Côrrea, [...] se faz num contexto pós-positivista e vem da consciência de que a cultura

reflete e condiciona a diversidade da organização espacial e sua dinâmica. A dimensão cultural torna-se necessária para a compreensão do mundo (1999, p. 51).

Assim, a terceira fase da Geografia Cultural, em realidade, é relativa à guinada nos estudos da área com enfoques embasados na cultura<sup>5</sup> desde a década de 1970. Tal ressurgimento é marcado por diversas influências advindas do materialismo histórico dialético e, também, dos aportes da filosofia humanista, fundamentada no existencialismo e na fenomenologia.

A Nova Geografia Cultural ou Geografia Humanista, como também ficou conhecida, passa a trabalhar com o conceito de paisagem simbólica. Dessa forma, materialismo histórico dialético, fenomenologia e outros aspectos, tais como subjetividade, sentimentos e percepção individual, são associados pelos estudiosos dessa fase. Recorro a dois destes, apenas para uma breve elucidação. Como a proposta de Denis Cosgrove (1999), que incide em paisagens da cultura dominante e em paisagens residuais, a de James Duncan que, segundo Vera Melo, em “Paisagem e simbolismo” (em que expõe a diversidade de acepções teóricas para o conceito de paisagem), “interpreta a paisagem como texto, no qual podem ser lidos os processos social e cultural nela inseridos” (MELO, p.31, 2001).

Em suma, a renovação temática da geografia cultural possibilitou revisitar antigos temas, bem como assomar outros, tais como “a religião, a percepção ambiental, a identidade espacial e a interpretação de textos (literatura, música, pintura, cinema)”

---

<sup>5</sup> Aquí, a concepção do termo “cultura” está pautada em Max Weber, para quem a cultura é uma teia de significados criados pelo homem, na qual o mesmo encontra-se atado. Tal concepção do termo encontra-se em Denys Cuche (1999), para verificá-la, entre outras concepções, consultá-lo e/ou a Roque de Barros Laraia (1986).

(CORRÊA, p. 53, 1999). Assim, neste viés de percepção que a geografia cultural propicia, para abordar determinados temas ligados à dimensão espacial, como é a proposta deste trabalho, entendemos ser necessário recorrer a um conceito fundamental para a condução dos caminhos analíticos da obra de António Ramos Rosa.

A compreensão do conceito de paisagem centra-se nas formulações de Michel Collot (2013), autor de *Poética e filosofia da paisagem*, cuja linha de reflexão conduz à ideia de que o poema constitui uma espécie de abertura, tal como sugere a noção de horizonte. Collot, opondo-se à leitura formalista, baliza o fazer poético em um tríplice alicerce: sujeito, mundo e linguagem. Daí, tornam-se evidentes a importância da recepção e o papel do sujeito em relação a todas as possibilidades da poesia. Por isso, é a noção de horizonte aquela capaz de promover a interação entre sujeito e mundo, interação que, por sua vez, se desenrola a partir de uma linguagem.

Para Michel Collot (2013), a importância da recepção para o texto poético efetiva-se em dois âmbitos. Em primeiro lugar, relaciona-se com a visão de mundo adotada pelo sujeito que recebe a obra e, além disso, com a forma de interação deste sujeito com o mundo, segundo sua interpretação e particularidade. Desta perspectiva, paisagem e horizonte estão intimamente ligados, tal como sugere a fenomenologia, pois, por um lado, não há horizonte sem a clara ideia de paisagem e, por outro, não há paisagem sem um horizonte que a comporte e a delimite. Tal relação, aparentemente contraditória, revela a possibilidade de criação de novos horizontes e de novas paisagens. E, se concordamos com os afetos gerados pelo texto poético no sujeito que o recebe, subentende-se que, obviamente, as experiências do texto podem transformar e reconfigurar visões de mundo e, com isso, modificar significativamente a realidade ou uma cultura. Em suma, quando se fala em paisagem, necessariamente, deve-se levar em conta a percepção, que, de certa

forma, a situa como algo dado. Ou, ainda, nas palavras de Michel Collot, “o aspecto visível, perceptível do espaço” (2013, p. 11).

Por mais que apareça como algo dado, fenomenologicamente, a paisagem não se limita a uma percepção imediata. Ao contrário, a existência efetiva de uma paisagem depende de organização e interação. É, portanto, algo dado e, também, construído e simbólico, ou seja, é preciso que o sujeito a interprete e a organize doando à paisagem um sentido. Ainda segundo o filósofo francês, trata-se de uma “organização perceptiva” (COLLOT, 2013, p.24) e, como tal, necessita do revestimento que o sujeito confere tanto a partir de sua visão e percepção do mundo quanto de sua parcela inconsciente.

Com o objetivo de esboçar uma definição mais apropriada, ao analisar o significado original da palavra, Michel Collot elege alguns elementos essenciais, dentre estes, as noções de parte e de ponto de vista. Partindo destes primeiros registros de definições, a expressão “paisagem”, segundo o autor,

[...] É originada pela sufixação da palavra *païs* (*paese, pais*), a palavra paisagem (de acordo com o modelo a partir do qual foram formadas *paesaggio, paisaje*) parece haver surgido nas línguas românicas somente no século XVI, e ter sido, a princípio, utilizada pelos pintores, para designar um quadro com paisagem (COLLOT, 2013, p.49).

Ele atenta para o fato de este ser o único sentido registrado até meados do século XVI, e remete ligeiramente ao sentido atual, qual seja, de “extensão de uma região que o olho pode abarcar em seu conjunto” (Ibidem). Portanto, a paisagem não constitui propriamente uma região ou um lugar, antes, constitui-se uma determinada forma de enxergá-la, como conjunto, posto que “ela jamais se encontra somente *in situ*, mas sempre também *in visu* e/ou *in arte*” (Ibidem, p.50). Levando em conta, portanto, a prioridade da visão da sociedade ocidental, a paisagem não se reduz ao puro deleite deste sentido. Para

Collot, ela tem relação com o sujeito como um todo, já que ela “não apenas se dá a ver, mas também a sentir e ressentir” (Ibidem, p. 51).

E se a paisagem não é puramente algo estático que se deixa captar pelo olhar, a paisagem formula-se como um espaço a ser percorrido. Entreabrem-se, assim, as dimensões ocultas nela contidas. Em outras palavras, abertas a todas as “sugestões do invisível” (COLLOT, 2013, p.36), a paisagem consolida-se, primordialmente, como o jogo entre o íntimo e o público. Logo, se queremos atrelar paisagem e literatura, o que devemos levar em conta, primeiramente, é a sua compreensão como um conjunto de elementos sensíveis. Sendo, então, condição *sine qua non* da paisagem um sujeito e a idiosincrasia de seu espírito, em outras palavras, a paisagem é espaço do sentido e sentido do espaço.

O papel do leitor na criação da paisagem literária aparece como um fator indiscutível. Mas, o sentido dela não se resume apenas a uma projeção simples do interior para o exterior e vice versa. Existe, sobretudo, um sentido no jogo mesmo, na relação constante entre o objetivo e o subjetivo, o dentro e o fora. Por se tratar de um reagrupamento do sensível e de organizações sensíveis, a percepção já é por si só uma linguagem, o que sugere uma espécie de filiação entre experiência sensível e o fazer artístico e literário.

A paisagem definida como ponto de vista autêntica como condição de sua existência uma atividade consciente. Por esse aspecto, Ida Ferreira Alves (2010) ressalta o caráter de visualidade contido na literatura e na linguagem poética. Nas suas reflexões sobre a paisagem na produção poética portuguesa, pontualmente a dos anos 1970 e 1990, a pesquisadora brasileira salienta, a partir do recorte temporal eleito, uma discussão acerca do lirismo, da experiência e da subjetividade, ressaltando ainda uma tendência urbana desta poética, bem como a proposta de uma nova forma de criar, exigida pelo apelo do áudio-

visual ocorrido nas décadas supracitadas. Na sua concepção, ela interroga se a perda do lirismo não estaria relacionada com as exigências tecnológicas, o apelo visual e o esmorecimento das fronteiras culturais. Daí, a sua preocupação em pontuar, em suas reflexões, a visualidade e a discussão das subjetividades e identidades, os estudos sobre a categoria do espaço, para formular uma crítica da paisagem enquanto “estrutura de interação cultural” (2010).

Sobre a poesia portuguesa das décadas de 1970 a 1990, eixo que nos interessa nesta pesquisa, Ida Ferreira Alves (2010) destaca o caráter predominantemente citadino e que, em seu movimento, coloca a escrita como forma de problematização da cultura. A noção de paisagem por tal viés crítico abre caminhos a ponto de se poder pensar a ideia de que o discurso poético é primordialmente um discurso imagético. Assim, na esteira destas reflexões, pode-se realmente pensar a visualidade, como algo para além de um efeito do enunciado, em virtude de se constituir uma experiência representativa da própria construção da linguagem lírica, bem como um meio de problematização da subjetividade e da identidade que, na instância poética, também se configura (ou se desconfigura) a partir de experiências comuns do cotidiano.

Segundo o geógrafo canadense Marc Brosseau (2013), é de fato, na década de 1970, que se firma a aproximação entre a geografia e a literatura, posto que numerosos geógrafos dessa época reagem contra a geografia quantitativa, predominante desde o final da Segunda Guerra, como já citado, e, influenciados de maneira direta ou indireta pela fenomenologia, evocam à literatura. Tendo em vista a predominância, até então, dos bancos de dados sob o sujeito, tal reação pretende o sujeito como objeto central dos estudos e a literatura vem ao encontro destes interesses, pois traz à tona descrições do espaço-vivido e a relação do sujeito com a paisagem.

Se notarmos que as ciências humanas, frequentemente, recorrem à literatura como fonte de seus trabalhos, mesmo às obras de ficção, não será difícil perceber de forma clara como as obras literárias podem ser uma fonte rica de representação imagética de uma unidade, de uma região, de um povo.

Porém, de modo geral, tais trabalhos se baseiam, ainda hoje, em uma concepção instrumental da literatura, buscando a importância do objeto literário em sua exterioridade, sendo, aliás, legítimo o movimento oposto, de voltar-se a literatura em busca do que ela pode nos aclarar sobre o mundo exterior ou nossa relação com o mesmo. Mas o caráter instrumental mencionado acima tem tendência a permanecer por motivos diferentes, em suma, é porque serve a interesses previamente delimitados. De acordo com Marc Brosseau:

[...] para uns, a literatura serve como fonte de informações; para outros, serve para colocar o homem no centro das preocupações; ou, ainda, para citar o *status quo*, tendo em vista uma melhor justiça social. Em todos os casos sabe-se exatamente o que se procura e, infalivelmente, isso é encontrado (2013, p. 285).

Fica, assim, obliterado o caráter literário do objeto. Evidencia-se, portanto, que as pesquisas da Geografia Cultural em relação aos textos literários devem pautar-se na busca “pelo que pode haver de particular, de perturbador, de gerador de questões” (Ibidem, p. 286), distanciando-se das seguranças provindas de estudos feitos com respostas já encontradas, conforme propõe a leitura feita por Brosseau (2007) de Olsson, um dos primeiros geógrafos a voltar-se para as questões da linguística e da filosofia da linguagem, no final da década de 1970.

Isso significa que o privilégio do romance para a Geografia Cultural reside na perspectiva do homem que interioriza e representa sua própria experiência do espaço natural e cultural, figurando-se, portanto, num acordo entre a subjetividade do homem que descreve e a objetividade daquilo que está representado. É neste sentido que, para a

Geografia Cultural, a literatura constitui uma poderosa ferramenta de mudança do real. O caráter libertador da literatura é garantido, pois propõe uma realidade distinta da realidade acatada e apresenta, contudo, uma ponta de conexão com a realidade estabelecida. Existe, portanto, um diálogo entre a visualidade de espaços físicos imaginados com as questões culturais, tais como a relação entre a cultura particular e a cultura globalizada, a objetividade do espaço e a subjetividade do lirismo. Neste sentido, Ida Maria Ferreira Alves esclarece que

No âmbito da literatura, trata-se de discutir a percepção da paisagem como percepção sobre o estar no mundo e o estar na escrita, lugares de habitação e reflexão cultural, social e estética, a partir de experiências de sujeitos individuais ou coletivos, retomando-se a discussão sobre a subjetividade lírica e alteridade, referência e metáfora, sobre novas bases conceituais e a partir de diferentes experiências culturais contemporâneas como defendem Richard (1984) e Collot (1989 e 2005). (ALVES, 2008, p. 4).

Para melhor delimitar a questão, podemos pensar favoravelmente com Ida Ferreira Alves (2008) sobre o papel do mar no imaginário e na tradição portuguesa. Segundo a pesquisadora, o mar representa uma das paisagens mais obsessivas, posto que este sempre atuou na criação de um repertório que conferiu identidade ao imaginário literário português, ressaltando, ainda, que o trânsito paisagístico passou a direcionar-se para a terra, para o meio urbano, devido às transformações políticas e sociais na Europa no século XX. Desta forma podemos entender melhor como aquela estrutura de horizonte, proposta por Michel Collot (2013), permite enxergar que a criação literária incorpora dois movimentos. Em primeiro lugar, propõe uma estrutura, e, em seguida, a abertura de um horizonte no qual os níveis de organização semântica se desdobram em percepção e interpretação. Concomitantemente, o ato da escrita ainda ecoa no ato da leitura de forma que exige, juntamente com a capacidade imaginativa, uma ação de estruturação. Como bem explicita Ida Ferreira Alves,

[...] Não se trata, porém, de mera aplicação aos textos poéticos de esquemas e estruturas explicativas, mas o questionamento da paisagem como um processo cultural, como efeito de um modo de ver, fixar ou deslocar identidades e confrontar subjetividades, na tensão contínua entre dentro e fora, ipseidade e alteridade, visível e invisível (ALVES, 2008, p.4).

Assim, percebemos a relação íntima entre a experiência da visualidade que atribui à poesia com as interpelações sobre o sujeito, sua existência e sua atuação no mundo, cabendo à literatura este papel articulador, ao mesmo tempo, que se comunica com a filosofia para direcionar as reflexões acerca de nossa cultura. Se ela serve de aporte para a criação de novas configurações, então, também contribui para a criação de novas visões de mundo, posto que,

No tecido poético contemporâneo, a visualidade revela leituras críticas do mundo, da linguagem e do sujeito. Num tempo caleidoscópico como o nosso, os estudos de paisagem dão a ver a problematização da relação sujeito e mundo, revelando experiências de perda, deslocamento ou, por outro, reconhecimento de singularidades culturais num tempo de massificação e indiferenciação identitárias (ALVES, 2008, p.5).

Neste sentido, também entendemos que, especificamente, a produção poética portuguesa das décadas de 1970 a 1990, período em que se situa boa parte das obras de António Ramos Rosa, fornece um desenho, um retrato dos conflitos e de novos rumos para a linguagem poética. Primeiramente, porque, no contexto citado, encontramos um cenário que, de um lado, procura comportar a expressão da subjetividade, a pulsão do sujeito criador; e, de outro, a massificação das culturas globalizadas e o enfraquecimento das fronteiras. Além destes fatores, vale ressaltar o tecnicismo exigido pelas novas manifestações das escritas eletrônicas.

O que aqui nos interessa para a análise de *Dinâmica Subtil* é compreender, com base no conceito de paisagem de Michel Collot (2013), a escrita poética como espaço de interação entre sujeito e mundo. Deste modo, a paisagem e a sua investigação ocorrem no âmbito de uma reflexão de cunho filosófico e cultural que se desdobra das experiências

poéticas e das contradições geradas pelo conflito entre o sujeito lírico e o espaço cultural no qual se insere. O constante jogo entre poesia e geografia cultural pode fornecer um consistente aporte para investigar o texto poético com o viés interrogativo e com a ludicidade que deve comportar a criação, tanto de ficções e de visões de mundo.

### 3) **DINÂMICA SUBTIL OU ALGUNS PROTOCOLOS POSSÍVEIS PARA SE PENSAR SUA LEITURA**

“As coisas surgem vivas  
obscuras nuas secas e marinhas  
mar e som desveladas  
são paredes redondas  
e palma e jarros no silêncio vivos jorros”  
[ANTÓNIO RAMOS ROSA. *Terrear.*]

As obras ensaística e poética de António Ramos Rosa podem ser vistas como um diálogo aberto, se se admitir que, no limite e na liberdade dos aspectos formais constituintes de tais gêneros, o autor em estudo “delineia um percurso [...] que procede pela procura do despojamento e da simplicidade” (BUESCU, 1985, p.87). Seguindo tal linha de raciocínio, a obra *Dinâmica Subtil* pode ser lida como uma espécie de síntese do pensamento de António Ramos Rosa, pois, como já mencionado, o poeta traz em sua escrita certas nuances permanentes, como “a recorrência a um léxico exaustivamente sistematizado, bem como a sistemática permanência dos seus temas” (MARTINS, 1983, p.91). Isto não significa dizer, porém, como bem aponta Manuel Frias Martins, que estamos diante de uma poesia na qual os temas se repetem, pois ela se afirma pelo desdobramento “de novos núcleos significativos” (Ibidem) dentro de um conjunto de uma mesma temática. Ou seja, ainda que a obra de Ramos Rosa tenha características permanentes, “ela é um ato pela liberdade das palavras, melhor, um lugar para a liberdade das palavras com palavras em liberdade” (SILVEIRA, 2003, p. 309) e, exatamente, por ser a liberdade dos aspectos formais uma destas características permanentes, o escritor não se enrijece durante seu percurso literário, revelando, desse modo, pontuais e marcantes ecos da exterioridade.

Sobre a obra em estudo, afirma Helena Carvalhão Buescu que “Em *Dinâmica Subtil* mais uma vez se evidencia uma concepção da obra enquanto conjunto, pensado como tal.

Uma reflexão, pois, sobre suas linhas de estruturação conduzirá, desde logo, a um entendimento possível dos vários textos que a compõem” (1985, p. 86). Também nós a entendemos assim, como uma obra em que as partes estão intrinsecamente ligadas ao todo. Na nossa perspectiva, o conceito de paisagem muito se assemelha a este efeito de quebra-cabeça, em que, para se ter completa a imagem, todas as partes constituintes são necessárias, e estas, por sua vez, necessitam de uma figura para poderem ser organizadas e encaixadas. Perseguindo este exercício de criação, a leitura aqui proposta da obra ramosiana incidirá neste caminho, qual seja, o de entender *Dinâmica Subtil* como uma espécie de paisagem compacta, dada por meio de pequenas “peças”, onde nos ateremos para operar a análise do todo, embora, para isso, seja necessário, por vezes, analisar algumas destas “peças” em separado.

*Dinâmica Subtil* remonta o percurso de retorno à origem e à criação, numa espécie de um quase roteiro de viagem, não se distanciando, portanto, da melhor tradição viajante que a literatura portuguesa sempre deixou imprimir. Dividida em três partes, a obra tem como ponto de partida a origem, que constitui uma parte não nomeada dentro da disposição textual da obra, sugerindo ao leitor a figuração de um silêncio primeiro, original, espaço para estabelecer a gênese da criação.

Aqui, permito-me respeitosamente divergir da análise proposta por Helena Carvalhão Buescu (1985) em apenas um único ponto, no que tange à distribuição organizacional dos poemas. Na sua leitura, a ensaísta portuguesa considera a primeira parte da obra em estudo apenas a partir da sequência nomeada com a expressão “Dinâmica Subtil”. Entretanto, entendo que, pela tipologia utilizada na diagramação dos títulos das demais partes e pelo próprio conteúdo que sugerem, toda esta sequência inicial, marcada pela ausência de um título agregador, apresenta um forte campo semântico ligado a um

caos, e que não pode ser desconsiderado, com expressões, tais como “estilhaços”, “ossos”, “nulidade”, “sangue”, “turbulência” e “sombra”, dentre outros. Apesar de não concordar com a sua proposta inicial, é preciso sublinhar a sua pontual observação sobre este fragmento inicial, onde se constata a presença reiterada de “interrogações (Quem resiste? E onde? Esta pedra é uma ilha / Caminho acaso ou divago entre sombras?)” (Ibidem, p.86) de um eu-lírico que busca um lugar.

Já na segunda parte, “PRONUNCIAR A TERRA”<sup>6</sup>, o campo semântico predominante refere-se a algo que está para nascer como Mundo, enquanto paisagem ou, também, como um ser, que existe apenas na ideia, não encarnado ou, ainda, como uma página em branco que a escrita começa a marcar. Neste sentido, especificamente aqui, concordo com Helena Carvalhão Buescu, quando considera que “esta parte intercalada dá relevo à apresentação *em conjunto*, enquanto as outras duas insistem numa apresentação mais ‘aditiva’ e progressiva” (Ibidem, p. 87). Segundo ela, este segundo momento da obra “aparece como a procura e definição de um lugar [...], utilizando para isso um discurso em que não há exceção ao tom declarativo”. (Ibidem, p.87). A busca pela definição de um lugar, bem como o tom declarativo podem ser constatados já nos primeiros versos desta parte:

Nasce e é uma sombra e arde  
na frescura de ser a dilatada folha  
exacta e branca.

Amar esta sombra que desliza  
e que é talvez já a presença que nos foge. (ROSA, 1984, p. 23-24).

---

<sup>6</sup>Optou-se em manter a tipografia dos títulos dos capítulos em caixa-alta como aparecem na obra original, pois não está em discussão, aqui, se esta foi uma opção do autor ou do editor. De qualquer forma, seguramente, sua modificação resultaria em alteração do significado total da obra, visto que não é possível saber se o termo “TERRA” refere-se ao elemento da natureza ou à entidade/planeta.

“Nasce”, anuncia o eu-lírico usando um verbo intransitivo no indicativo, ou seja, vale-se de uma expressão que diz sem precisar ser complementado e no modo reiterador das certezas. Assim, aponta para o começo de um ciclo de respostas, distanciando-se de uma primeira parte onde as perguntas se complementavam. Deste ponto em diante, o tom declarativo vai somando respostas e aclarando possíveis lugares, tais como “a dilata folha exacta e branca”.

Contudo, ainda há incertezas que aparecem, tais como, por exemplo, na fugacidade de uma “presença que nos foge”. Também podemos notar que o campo semântico formado pelas expressões “nascer”, “sombra”, “frescura”, “folha” e “branca” permite uma leitura relativa ao nascimento tanto de uma paisagem natural, quanto ao de uma página escrita, por onde a mão, percorrendo a folha em branco, sombreou-a. Logo, as respostas para as definições de um lugar e as sutis referências aos nascimentos da paisagem, do ser e da página escrita, como veremos mais adiante, prolongar-se-ão por toda esta sequência de “PRONUNCIAR A TERRA”.

Por fim, na última subdivisão do livro, temos, em “ESFERA UNIFICADA”, todo o campo semântico construído, deflagrando justamente a unificação do real criado pela poesia, como pode ser observado na conjugação das expressões “jardim”, “pedra”, “permanência”, “tranquilidade”, “floresta”, “unidade” e “frases”. Aliás, tal desencadeamento aparece sugerido, por exemplo, nesta última subdivisão, no poema intitulado “Imobilidade”:

Tudo está quieto nada insiste nada clama  
a água o horizonte imóvel  
repousa o tempo a beleza luz e água

Muitas árvores estremecem num torvelinho suave

Cessaram os nomes ou petrificaram-se

Estamos onde estamos onde  
a luz se despenha  
entre gretas de pedra  
Afluem coisas mínimas pelo espaço diáfano  
[...]  
(ROSA, 1984, p. 96).

“Imobilidade” constitui uma palavra-chave no percurso entre as partes da obra em estudo, porquanto apresenta um desfecho para a procura de um lugar. O eu-lírico tem este lugar “claramente” definido, sem “sombra” de dúvidas: “Estamos onde estamos onde / a luz se despenha / entre gretas e pedra” (ROSA, 1984, p. 24), e, por isso, cessa sua caminhada. Neste permanecer imóvel, passa a perceber ao seu redor algumas imobilidades: “Tudo está quieto nada insiste nada clama” e, até o rio, “a água o horizonte imóvel”, parece ter imobilizado o seu curso para repousar “o tempo a beleza luz e água” (Ibidem, p.96). “Cessaram os nomes” (Ibidem), em outras palavras, tal verso designa o que estava por vir e, finalmente, nasceu, até petrificaram-se nos seus significados. E, se antes, a presença deslizava e fugia na folha branca, nesse momento, “Afluem coisas mínimas pelo espaço diáfano” (Ibidem, p.96).

Toda a composição genesíaca representada na obra – do *Big Bang* sugerido, logo na primeira parte, em que não há mais que partes soltas, desconectadas, e um horror provindo do espanto inicial, que é qualquer nascimento, até a esfera formar-se, completar-se, ou, para usar a própria expressão poética do livro, unificar-se – pode ser observada a partir do acompanhamento de uma sugestiva gestação de um mundo em seu pleno desenvolvimento.

Vale sublinhar um sutil e sensível processo de criação quando, no momento em que cada verso une-se com o verso ao lado, forma-se uma estrofe; no momento em que cada estrofe conecta-se com suas semelhantes, forma um poema; e, por fim, no instante em que várias delas formam um todo, que é a própria obra, o que parece tão óbvio para uma análise

literária ganha notoriedade, posto que a junção destes fragmentos ultrapassam a estrutura em questão e unem-se com o significado das partes, construídas pelo seu todo semântico.

Destarte, se, em um primeiro momento da obra, encontram-se elementos como “pedra”, “água”, “barro” e “ar”, autônomos uns dos outros e independentes, em um segundo, temos de verso a verso, a unção destes elementos, que, na terceira parte, finalmente, juntam-se originando um todo, sugerido pelo vocábulo “cachoeira”.

Em termos mais abrangentes, não há como não observar uma sequência sugestiva, onde todos os elementos da natureza, a princípio soltos, em relação de ampla independência, vão organizando-se e, por fim, encontram-se em conjunção numa paisagem complexa. Neste sentido, tem razão João Rui de Sousa, quando afirma que “a poética de António Ramos Rosa pode enquadrar-se na perspectiva mais vasta, e possivelmente mais aleatória, de efectivo *diálogo com o universo*: deambular do homem e da sua voz pela paisagem totalizada que, real ou imaginariamente, o cerca” (1998, p.100).

O que ressalta João Rui de Sousa, no contexto de publicação da obra *Acordes*, publicado em 1989, sobre o diálogo do homem com o universo a partir da sua passagem e voz pela paisagem, também se nota em *Dinâmica Subtil*, pois, como já apontado, se distingue a formação de uma paisagem que originará um mundo. Ora, de acordo com os conceitos de Michel Collot (2013), se há uma paisagem nascida, é porque há um sujeito para percebe-la e enunciá-la. Logo, podemos inferir que as leituras de nascimento do mundo e de nascimento do ser, que existe e se percebe pelo corpo e pela escrita, aparecem como elementos indissociáveis na obra em questão.

Para Claudio Minca (2008), em “El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno”, a paisagem é um termo complexo, pois denomina mais de um significado, causando, por vezes, algumas confusões, pois pode referir-se ora à parte de um território, ora à imagem e,

ainda, à representação artística ou científica deste. Levando em conta os ensinamentos vindos da linguística, sabemos que um significante com mais de um significado pode se tornar um signo de acordo com a posição axiológica tomada pelo falante. No caso do signo “paisagem”, entendemos que sua variedade de significado:

[...] lo convierte en un concepto escurridizo pero fascinante. Lo abre a la libertad de las sensaciones e de los sentimientos que suscita, pero también es verdad que lo expone as veces al árbitro de quien quiere encadenar estos sentimientos e sensaciones a la propia lógica y al propio sistema de valores (MINCA, 2008, p. 209).

Sendo um termo que abarca tantas ambiguidades, a definição a seguir, proposta por Helena Carvalhão Buescu (2005), em acréscimo às já referendadas conceituações de paisagem de Michel Collot (2013), faz conhecer que, para além da associação ingênua da paisagem como sendo o lugar de uma imagem idílica ou do simples lugar para “estar aí”, a paisagem literária tem extrema importância na história conceptual de um lugar. A fundamentação estética da paisagem é histórico-cultural e, por isso, como sublinha Helena Carvalhão Buescu, “resulta num complexo feixe de relações [...] Uma paisagem nunca se limita a ‘estar aí’. Ela constitui-se como um *acontecimento* que o sujeito constrói na história” (2005, p.9).

Paula Cristina Costa (2005), como anteriormente mencionado, propõe uma leitura do conjunto da obra de António Ramos Rosa, considerando o fato de esta evocar a fábula, não enquanto “subgênero narrativo-literário a que durante muito tempo esteve apegada, mas como um *conceito poético*” (COSTA, 2005, p. 303), mas enquanto elemento emergente na poesia ramos-rosiana advindo “[...] do desejo manifesto por parte do poeta de um eterno retorno a um *antes do poema*, a *fábula* irrompe na poesia ramos-rosiana (desde

1969) como a possibilidade ou prodígio de recuperação de um mundo original” (Ibidem, p. 303).

Tal mundo original está, de acordo com o pensamento do poeta em estudo, em distintos lugares e sua obra poética demarca-se pela disposição da busca por este caos originário, buscando, assim, a essência primeira, ora na infância, ora no amor, ora em uma realidade antes de tudo. Não por acaso, ainda segundo Paula Costa (2005), toda vez que uma paisagem idílica se apresenta na poesia ramos-rosiana, seja a paisagem grotesca, seja a sublime, o poeta buscará evocar nela a fábula – enquanto conceito poético referido acima –, ou seja, o desejo do começo absoluto, pois “o poeta sabe como a utilização desta *fábula* o poupa toda uma descrição fantástica ou maravilhosa do mesmo espaço-natureza da fábula [...]” (Ibidem, p.304).

Assim, conclui-se que as paisagens idílicas encontradas, por exemplo, em “ESFERA UNIFICADA”, não representam um simples “estar aí”, mas carregam de antemão o propósito de simbolizar, na poética ramos-rosiana, a busca pelo mundo originário, de modo que poderão ser compartilhadas com o leitor por meio de uma fundamentação estética de uma paisagem comum a ambos. Como afirma Helena Carvalhão Buescu (2005), trata-se de uma relação baseada no contexto histórico-cultural, porém, a compreensão da totalidade desta paisagem e dar-se-á aos leitores de forma distinta, visto que a percepção dos referentes espaciais passa pela subjetividade do sujeito, que os formula e os “recorta”, por fim, percebendo o todo por meio da associação do exterior e do interior em uma paisagem única e individualizada.

Reafirma-se, desse modo, as palavras da ensaísta portuguesa no fato de a paisagem não ser um simples “estar aí”, ou seja, ela vai além de um simples pano de fundo, pois está associada à maneira como cada um a percebe e a exterioriza, constituindo-se, assim, uma

relação inseparável. Em outras palavras, os referentes externos à percepção do sujeito, um a um, são reconhecidos e dados individualmente como paisagem e, em contrapartida, o sujeito está englobado por estes mesmos referenciais externos que formam o espaço numa sequência, conforme ensina Michel Collot: “unit étroitement une image du monde, une image du moi, et une construction de mots” (COLLOT *apud* ERTHAL, 2012, p.19).

Sobre a relação dada na interpretação entre o leitor e a imagética construída por meio da leitura, estabelece Antoni Marí, em “Paisaje y literatura” que:

El lector visualiza. La letra impresa construye imágenes mientras leemos, pero las imágenes surgen de la experiencia, de la imaginación, de la memoria del lector y de la indeterminación de las palabras con sus infinitos matrices, lo que impide construir una imagen precisa, ceñida, delimitada, como los es la imagen de la pintura (p. 147, 2008).

Cabe-me esclarecer, de antemão, que concordo, em parte, com as afirmações de Antoni Marí, no concernente à formação da imagem pela leitura e sua íntima ligação com a subjetividade do leitor e pelas possibilidades de significados, advindos das sutilezas das palavras. No entanto, discordo que a imagem dada pela pintura seja precisa, delimitada e cingida, pois a imagem de certa região em uma pintura não constitui a região em si, “mas certa maneira de vê-la ou de figurá-la como ‘conjunto’ perceptiva e/ ou esteticamente organizado” (COLLOT, 2013, p. 50), a qual podemos chamar de “paisagem”. Desse modo, a pintura (*in arte*) é a expressão de uma subjetividade (*in visu*) dada de uma região (*in situ*) que é, portanto, “acessível apenas a partir de uma percepção e/ ou de uma representação” (Ibidem), e, por isso, compreendemos a formação da imagem da pintura, uma paisagem, semelhante à formação da imagem pela palavra, ou seja, ambas se constroem mediante a percepção individual.

E por ser a formação da imagem dada pela leitura, conforme Antoni Marí (2008) arremata, um processo amplo e único, desdobrado palavra a palavra, correlacionamos esta ideia à metapoética existente em *Dinâmica Subtil*, visto que, ademais dos fragmentos do texto interligarem-se (e aqui nos referimos a letras, sílabas, palavras, versos, poemas, capítulos, mas também ao silêncio reinante entre essas partes dado na diagramação da página, neste texto parte constituinte de grande importância para o significado) e formarem um todo, como acontece também a outros textos, há claras referências ao processo de criação poética, como pode ser observado, por exemplo, na sequência dos primeiros versos de “PRONUNCIAR A TERRA”

Onde o pulso descaminha  
por vezes num campo abandonado  
é mais perto a terra mais solitária a sombra.

A distância que nasce na frescura  
da distorção fluída  
todos os sinais são pontes para  
o implantado segredo da espessura. (ROSA, 1984, p. 25-26).

Os primeiros três versos acima deixam entrever a imagem de uma mão que desliza ao escrever numa página em branco e, assim, pouco a pouco, as ideias se materializam em palavras escritas e se aterram, preenchendo a página e deixando a sombra originada pela caneta em punho mais solitária. Segue o poeta ressaltando a distancia das ideias frescas na cabeça com a distorção causada pela escrita verborrágica, em que todos os sinais e signos fazem analogias e, além, reservam a arte de preencher as páginas que se somam e aumentam de espessura, dando formação a um livro.

Assim, a ideia de que a imagem formada pelas palavras se dá parte a parte, estendendo-se da menor unidade linguística dotada de significação, que inclusive poderá

ser a disposição simbólica de um poema e, conseqüentemente, o branco da página elegido para figurar ali, permite-nos, novamente, associá-la ao processo de apreensão da paisagem, posto que esta, de acordo com o pensamento de Michel Collot (2013), constitui-se de dois fatores limitadores. A primeira reside na posição do espectador em relação à região que visualiza e, em seguida, o relevo desta região em si (afinal, ao deslocar-se o espectador terá um foco distinto da mesma região e, supondo que tal seja uma janela, haverá uma mudança significativa se estiver com uma folha aberta ou duas ou ambas fechadas). Tais fatores pontuados manifestam-se por meio de uma dialética do visível e do invisível, ou seja, a paisagem proporciona um campo visível e, ao mesmo tempo, um outro, invisível, que depende do deslocamento do espectador para tornar-se apreendida, porém, sabe-se que as lacunas geradas pela não-visibilidade “são preenchidas pela percepção, que sempre ultrapassa o simples dado sensorial” (COLLOT, 2012, p. 15), da mesma forma que acontece com a formação da imagem por meio da palavra.

Com isto posto, podemos afirmar que a criação da imagética em *Dinâmica Subtil* acontece como a formação da paisagem e, portanto, independe da sequência enumerada pelas páginas ou sugerida pelas partes. Claro está que um poema, ao ser lido separadamente dos outros, não perde seu significado, nem tampouco deixa de transmitir uma imagem ao leitor. Também, pode-se afirmar, inclusive, que toda a obra poderia ser lida de trás para frente sem deixar de florescer a leitura aqui proposta, dado o caráter metonímico permeado pela obra. Tal ideia pode ser percebida nos versos seguintes:

Um volume  
que adere ao espaço nulo  
mais alto do que os ramos  
retrai-se dilata-se percorre-se  
numa chama solitária breve  
quase o fascínio da sombra quase a leve  
delicadeza de uma íris. (ROSA, 1985, p. 46)

Gravitação total em torno  
de um contorno adormecido, forma ausente  
de uma dança germinal que se retrai,  
carícia de um sono imaculado. (ROSA, 1985, p. 47).

O que desperta e é um reino suave  
já sem máscaras vazio sombrio ainda  
não há escolha para ser ali há a leveza  
do que não existe a semelhança nasce. (ROSA, 1985, p. 48).

Os versos aqui reunidos estão presentes na parte intitulada PRONUNCIAR A TERRA, e pode-se dizer que tal conjunto formula uma imagem associada à germinação, pelo campo semântico apresentado, com as expressões “desperta”, “nasce”, “ramos”, “dilata-se” e “dança germinal”, e também pela sugestão de movimentos análogos a uma semente brotando na natureza, como pode ser observado em “dilatar-se”, “contrair-se”, “percorrer-se”, com a “delicadeza de uma íris”, ou ainda, com “forma ausente”. Todo este conjunto sugere o processo de germinação, que inicia “um sono imaculado”, e, quando desperta e torna-se broto, emerge “um reino suave”, ou seja, um broto que ainda não escolheu qual planta será, mas que traz a semelhança com as outras plantas nascidas do reino vegetal.

Também aí, pode-se fazer uma leitura associada a outro campo fértil, ao falo, enquanto símbolo da fecundidade da natureza, como indica o poema, com “Um volume” “que adere ao espaço nulo”, quiçá a simbologia do útero. Nesta sequência, “retrai-se dilata-se percorre-se” e, após o gozo, traz “uma chama solitária breve”, delicada, tornando-se “um contorno adormecido, forma ausente”, dando fim à “dança germinal”, retraindo-se e, finalmente, caindo em um “sono imaculado”. Vale ressaltar aqui que o eu-lírico por meio da analogia da criação entre a terra e a mulher valer-se-á de um tom sensual e por vezes erótico, como vimos nos versos acima, tal tom se prolongará por toda “PRONUNCIAR A

TERRA”. Aliás, a sensualidade feminina e a erotização estão presentes como características permanentes da poesia de Ramos Rosa, em que a mulher aparece como centro da criação, segundo Costa “a mulher, deusa, ninfa, musa, ou apenas a mulher-Eva [...] é, por isso, um elo de ligação primordial entre o mundo verdadeiro e um outro mundo ficcional que o poema faz (re)nascer.” (2005, p.331).

Toda esta sequência gradativa, independentemente da ordem determinada para a leitura dos versos, aponta para a formulação de uma imagem, ou seja, uma paisagem associada à cosmogonia, posto que a criação do universo está presente de modo metonímico na obra. Porém, lembrando a lição de Antoni Marí, “ningún lector puede tampoco componer la misma imagen, ya que está construida desde las determinaciones de su subjetividad. [...] El escritor ha escrito el texto, pero es la imaginación del lector quien ha dado forma sensible a la escritura” (MARÍ, 2008, p.147).

Apesar de nenhum leitor formular uma imagem idêntica ao outro, isto tampouco significa que a construirá aleatoriamente, pois, tanto a linguagem como a paisagem são estruturas significativas que cerram lacunas por meio da percepção individual, como já posto, mas também, por meio da interação social. Assim, as lacunas presentes na paisagem, para Michel Collot constituem:

[...] o que articula o campo visual do sujeito com o de outros sujeitos: o que é invisível para mim em determinado instante é o que um outro, no mesmo momento, pode ver. A estrutura do horizonte da paisagem revela que ele não é uma pura criação de meu espírito, pertence tanto aos outros quanto a mim, é o lugar de uma convivência. Ela lhe dá a espessura do real e o religa ao conjunto do mundo. Enfim, essa limitação do espaço visível contribui para assegurar a unidade da paisagem. Justamente porque não se dá a ver por completo, a paisagem se constitui como totalidade coerente; ela forma um “todo” apreensível “de um só golpe de vista”, porque é fragmentária (COLLOT, 2012, p. 16).

Dessa forma, o indivíduo busca transpassar os limites do invisível, na palavra e na

paisagem, por meio da percepção, dos processos subjetivos, da imaginação e da alteridade implícita às linguagens, mobilizando sua leitura individual do mundo. Neste sentido, interessa-nos analisar o processo de formação das paisagens em *Dinâmica Subtil* e, também, como o discurso poético, por meio das palavras, pode construir paisagens simbólicas e, ao mesmo tempo, solicitar ao leitor o exercício de recriação destas paisagens dentro e fora do texto.

### **3.1. Destruição possível: “limite da noite”.**

A primeira parte da obra *Dinâmica Subtil* aparece sem qualquer tipo de nomeação, talvez, por isso, venha indicada com a expressão “Limite da noite, princípio do corpo”. O primeiro dos cinco poemas desta constitui um poema de 110 versos livres em rima branca, compostos em 14 estrofes. À primeira vista, com tal indicação estrutural, poder-se-ia considerar este poema o mais longo do livro, contudo, a segunda parte da obra, nomeada por “PRONUNCIAR A TERRA”, não indica com exatidão se acaso todos seus 345 versos, compondo 67 estrofes, seria um único poema, já que esta é a única parte do texto em que os poemas não estão nomeados por títulos, ou se as 67 estrofes são, na verdade, 67 poemas, ainda que formados desde dísticos a septilhas. De todo modo, a questão estrutural precisa ser levada em conta, posto que nos interessa por reafirmar a ideia de pequenos fragmentos que formam um todo maior, conforme pode ser observado na transcrição integral abaixo:

*Esta ilha é a proa e o limite da noite,  
princípio do corpo.  
(Carlos Albino Guerreiro)*

Escolho o lugar do vento, o sopro  
da lâmina.  
Um sulco rasga o corpo. Não há nomes.  
Quero os ombros mais rápidos na frescura.  
Há uma entrada no chão? Há uma trave.

Esta é a proa de uma ave estilhaçada.  
Quem resiste? E onde? Esta pedra é uma ilha.  
Caminho acaso ou divago entre sombras?

*Esta ilha é a proa e o limite da noite,  
princípio do corpo.*

Eu não sei se caminho, se destruo o lugar.  
Cego avanço numa paisagem branca.  
Entre ossos e cinza procura a luz de um templo.  
De vértebras estilhaçadas, avanço no interminável  
Átrio. *Esta ilha  
é a proa e o limite da noite?*

As palavras sonham talvez aqui, excessivas, ofegantes  
na sua nulidade. Ouve-se acaso  
o rumor do sangue? Eu digo e não vejo,  
digo este deserto esta sede este sopro nulo.

Quem habita o caminho que se apaga,  
procuro o sossego de um silêncio habitável,  
*o princípio do corpo.*

Quem espera ainda um nome? Eu escolhi o lugar  
do vento. Para dormir no alto  
da folha. Estar com o céu estrelado e as cigarras  
no frágil tumulto do silêncio do lugar.  
E a nudez do mar, a nudez do corpo vivo.  
Estilhaçado vivo ainda, vivo ou morro?  
Quem escreve é a uma sombra, quem respira é uma  
[sombra?

O corpo não respira. Ardem apenas sílabas  
no vento.

Estou vivo na pedra. Entro na página  
e sob a cinza atinjo uma palavra nua.  
*Esta ilha é a proa e o limite da noite.  
Princípio do corpo.*  
Há um sinal de insecto e uma obscura estrela  
no cimo do vagar.  
Alguém se detém na noite vertical  
e diz: é aqui,  
o templo esta vivo na poeira,  
E eu morro na margem inacessível, escrevo  
para as órbitas vazias  
para o abismo da morte.

Abjectas sombras ou amorosas sombras.  
Luz em excesso, luz da palavra autoritária,  
frígida.

Quem pode esperar ou caminhar ou respirar  
se tudo em torno apodrece no círculo?  
Escrevo no meio do esterco e da cinza.  
Que ninguém me responda.  
Quem pode erguer o corpo?  
Caem amorosas sombras, amorosas, vivas.

O sopro da lâmina para quem perdeu a terra.  
O lugar do vento. O lugar da claridade  
móvel. Reúne  
aqui a fugaz eternidade. Mais  
rápidos os ombros na frescura.  
E a noite do corpo, a vermelha noite  
do corpo  
no limiar da terra.  
No meio de destroços, de sílabas perdidas,  
canto cego e nu.  
Quem povoa este deserto, quem partilha o crime  
de escrever à margem sem o corpo,  
quem ama o templo do instante renascido  
da poeira, o silêncio  
habitável,  
a nudez luminosa além dos ossos e das cinzas?

A voz obscura a voz que cega este caminho branco  
enuncia o horror  
da violência permanente e do desastre.  
Eu digo aqui o amontoado mundo dos sinais  
a paragem da roda sinistra  
o oco de umas sílabas sem sombra  
que luz ainda se ergueria que arco de espuma  
por que veredas matinais por que colinas  
onde as raparigas adormecem com o sol  
que nostalgia de palavras ébrias  
que trabalho feliz junto das árvores  
que coincidência com o movimento da terra  
que relação tão vasta e tão serena  
não mais que uma passagem tranqüila  
em que o espaço se dilata espaço lúcido

Que seria se eu avançasse sem sinais?  
Um sinal ainda. No centro, ao lado.  
Um animal submerso, uma rapariga nua?  
Esquece ou não esqueças. Espera  
o imprevisível. Trabalha no obscuro.  
Respira com o fogo, respira com a sombra.  
Caminha ao encontro das raízes do espaço.  
Nada mais que uma relação, uma passagem.  
Sempre perdida a presença, ó nostalgia?  
Múltipla de olhos diversos repousada  
no centro vazio do movimento no espelho

do céu  
a língua longa e que anéis de claridade  
que bálsamo no centre que primavera de sombra  
ó terra do trigo das cordas amarelas  
que segredos que noite tranquila em pleno dia! (ROSA, 1984, p.9).

O regresso às origens, representado de forma insistente neste poema, bem como no todo da obra, transmite a ideia de que há alguém/algo se (re)criando ou por (re)nascido, seja pelo corpo (conforme expresso nos versos “Um sulco rasga o corpo” e “o princípio do corpo”), seja pelas cinzas (“Entre ossos e cinza procuro a luz de um templo”). Assim, como algo que já existia, e apenas sobrevivia, agora ressurge como a proa de um barco no horizonte e revive como uma fênix (“Esta é a proa de uma ave estilizada”). Ou ainda, como sugere a epígrafe da obra em estudo (“Esta ilha é a proa o limite da noite, princípio do corpo”), alguém/algo ilhado, solitário, ao chegar ao limite da noite, da escuridão, locomove-se como um barco em direção ao amanhecer, ao novo, ao princípio do corpo.

Outro ponto importante a ser destacado é a constante menção ao espaço, conforme pode ser constatado na reiteração inicial do eu-lírico: “Escolho o lugar do vento, o sopro da lâmina”. Apesar de haver uma afirmação referente à escolha de um lugar, existe a indicação dada pelo eu-lírico de que tal lugar preterido não é palpável, já que ele próprio percebe tal intangibilidade: “Eu não sei se caminho, se destruo o lugar. Cego avanço numa paisagem branca [...] / digo este deserto esta sede este sopro nulo”. Ao fim, novamente, torna evidente este lugar onde se estabelece, ao mesmo tempo, a ocorrência do não-palpável, do aberto, do amplo, enfim, do signo de liberdade. Posteriormente, declara que “Ardem apenas sílabas no vento”, indicando que o vento talvez seja o espaço das palavras, e este transforma-se, por um momento, em um lugar definido. Daí a sua preocupação em relatar sentir-se concretamente vivo a partir da escrita, da palavra: “Estou vivo na pedra. Entro na

página e sob a cinza atinjo uma palavra nua”, ainda que este ponto seja abstrato por se tratar do espaço das palavras.

Percebe-se, na leitura deste poema, a insistência do eu-lírico em seguir ‘caminhando’ por este espaço de múltiplas faces, indefinido, “[...] caminho que se apaga”, onde “tudo em torno apodrece no círculo”, e, por vezes é interrompido e calado por uma voz obscura. Ou pior, em se tratando de um lugar das sílabas escritas, é interrompido por esta voz que cega e apaga seu percurso. Talvez, por isso, a busca por um caminho que lhe dê em um lugar definido prosseguirá por entre os próximos poemas. Por ora, ficamos com a essência de um lugar indefinido, portanto, sem limites e infinito. Neste sentido, concordamos com as palavras de Paula Cristina Costa (2005), no sentido de referendar a poesia ramos-rosiana como um exercício onde se encontra e observa

[...] sempre um recomeço, um movimento regressivo que se faz na expectativa de encontrar a *palavra perdida*, procura ancestral que tem movido muitos *cavaleiros errantes* (diria Pessoa) ou muitos *quixotes* da palavra (nas palavras de Ramos Rosa, em tempos de *Árvore*) na expectativa de reencontrarem esse espaço perfeito prometido, essa ilha inóspita e paradisíaca (2005, p. 304).

Desse modo, pensamos neste eu-lírico como mais um dos quixotes da palavra, constantemente em busca da “palavra perdida”, como bem coloca Costa e, assim, o poder de (re)criação do mundo por meio da palavra primeira e, logo, a formação de um novo lugar e de um novo ser, firmar-se-ão nesta obra como uma linha constante de reflexão do poeta.

Digno de nota, também neste poema, é o destaque dado à constante analogia a um tempo mítico, do gênesis, em que o mundo encontrava-se ainda por nascer, pois não havia sido nomeado em variados versos e em representações simbólicas muito distintas, como, por exemplo, em “Não há nomes”, “paisagem branca” “palavra nua” e “Quem espera ainda um nome?”.

Segundo Denis Cosgrove (1999), os temas milenares como morte e ressurreição, que, em Ramos Rosa, aparecem como o movimento cíclico ao regresso, são capazes de modificar a paisagem. Para fundamentar tal posição crítica, Cosgrove vale-se do exemplo de Roma como caso sintomático dessas modificações milenares, que, recentemente, no ano do Jubileu de 2000, restaurou suas basílicas, igrejas e construiu no rio Tibre a “Ponte do Arco-íris”, inscrevendo novas estruturas materiais na paisagem. Segundo ele, o

[...] milenarismo em suas numerosas aparências – e continuo bastante conscienciosamente a me enfileirar promiscuamente através de seus significados – é, em muitos aspectos, uma adoção da imaginação *criadora*: atribuindo significado a uma data, mobilizando mitos de morte e renascimentos, fixando-se sobre a presença no lugar de forma a animar seu *genius loci*, essa ‘aura’ de particularidade reverencial que denuncia a presença do passado e de fantasmas futuros (COSGROVE, 1999, p.44).

Isto posto, seguindo a trilha de Cosgrove, entendemos que um tema cultural e milenar, como este, pode, pela “imaginação criadora” (Ibidem), encontrar a forma textual para imprimir seus registros das questões existenciais humana, bem como associar-se aos meios icônicos materiais, por exemplo, por meio da arquitetura, para deixar impresso tais registros, modificando, dessa forma, a paisagem de um determinado local.

As formas textuais ou materiais, nas quais adota-se a imaginação criadora, nada mais são do que registros sociais históricos da tentativa de compreensão da natureza pelo homem, pois o espaço geográfico “é um sistema indissociável de objetos e ações” (SANTOS *apud* LUCHIARI, 2001, p. 11). Em outras palavras, sociedade e natureza não podem ser dissociados e aparecem interligadas nas representações culturais.

Seguindo tais ênfases temáticas, não será possível fazer uma analogia entre a invocação do poeta em estudo à não-nomeação do mundo, e, portanto, ao tempo mítico, a simbologia milenar presente no livro bíblico de *Gênesis*, no qual há o relato de como o

poder de nomear foi dado ao primeiro homem, quando Deus, ao sexto dia, terminou seu trabalho, repassando à sua criatura a função de nomear todos os demais seres de sua criação? Com tal gesto, pôde o homem transformar-se, de algum modo, em Deus, pois, ao dar nomes às coisas do/no mundo, recriou-o também à sua maneira, enquanto, pelo mesmo processo, recriava-se com o supremo poder, antes digno apenas de Deus: a criação.

Interessante observar, neste ponto, que Ramos Rosa apropria-se de um signo cultural milenar não para tomá-lo de forma literal, mas antes para permitir a sua ressignificação. Afinal, o homem moderno, por meio das técnicas, conseguiu afastar-se de grande parte dos medos relativos à força da natureza. Se, antes, remeter-se à natureza era remeter-se a “uma natureza mágica, mítica e também do medo, das trevas, das florestas e das tempestades” (LUCHIARI, 2001, p. 10), agora, em tempos pós-revolução técnica, faz-se necessário retornar, visitar tais simbologias, em busca de outros sentidos, como a relação do homem dominador da natureza e criador de paisagens, portanto, de algum modo com um poder demiúrgico, como aquele utilizado por Deus.

Tais questionamentos não se distanciam dos mesmos propostos pela Geografia Cultural, se lembrarmos que a ideia dos estudos desta área e os da Literatura podem contribuir com uma visão mais ampla das simbologias relacionadas à paisagem, visto que

Para a geografia cultural, a paisagem sempre representou a expressão material do sentido que a sociedade dá ao meio. Com este olhar, a geografia cultural repudiou a análise estrita das formas e buscou a substância da paisagem na relação entre forma e conteúdo, materialidade e representação, paisagem e imaginário coletivo (LUCHIARI, 2001, p 16).

Por isso, cabe agora refletir sobre a partir de quais meios o poeta logra a possibilidade de (re)significar signos consagrados pelo imaginário coletivo. Para tanto, vejamos a definição de poesia moderna, de acordo com o pensamento do poeta português,

em seu ensaio “O conceito de criação na poesia moderna – tópicos para um itinerário”.

Segundo o próprio António Ramos Rosa:

Experiência extrema, experiência-limite, negação de toda a experiência que não seja a da acção poética. Conceito de transgressão. O poeta moderno não escreve para dizer algo que conhece mas para dizer o que ignora, para encontrar o verdadeiramente desconhecido, o novo, o inicial (ROSA, 1980, p.5).

É possível perceber nesta definição como o exercício poético em Ramos Rosa se pauta por sua natureza radical e antidogmática por excelência. Esta atitude alude a alguns pontos que tocam a sua concepção de criação. Dentre elas, pode-se dizer que a mais evidente é aquela em que o poeta pretende desconstruir uma das concepções mais caras à cultura ocidental, e que ele denomina como “real já constituído”, tendo em vista a lógica aristotélica. Para o poeta-ensaísta, “Por um preconceito aristotélico chama-se amiúde ‘real’ a um mundo já constituído, e confere-se à arte o papel subalterno de o reflectir” (Ibidem, p.9). O momento da criação, portanto, por definição, afasta-se desse “real constituído, já estratificado e hierarquizado em níveis significativos, e revela-se como momento da constituição ou produção do sentido” (Ibidem, p.9). O que, em outras palavras, quer dizer que o poeta nada mais reclama senão a possibilidade da poesia como ato original, como liberdade e como único meio de comunhão com o mundo.

Diga-se de passagem, este afastamento do real constituído para a criação é concebido como imanente ao processo criativo do poeta, e pode ser entendido sob os conceitos de origem e de liberdade, respectivamente. Processo este firmado em *Dinâmica Subtil* de forma dupla, pois a suspensão do real, que nos permite a criação de outros caminhos, espaços, quiçá de outro mundo, acontece simultaneamente com a narrativa poética da criação do mundo, do *big-bang* a paisagens completas. Como bem sublinha Gastão Cruz, “Ramos Rosa tem a consciência exacta de que é o poema que produz a

realidade, como é a realidade que escreve o poema” (CRUZ, 1973, p.124) e, com desenvoltura, faz uma poesia que se (re)faz a cada leitura. Com relação ao afastamento do real, nas palavras do próprio poeta, refere-se ao sentido do texto como “o acto da sua própria produção”, daí “a sua função é mostrar-se, manifestar-se, e, ao fazê-lo, manifestar um mundo virtual, manifestando a possibilidade do mundo e a possibilidade de libertá-lo” (ROSA, 1980, p.9).

Ao voltar suas atenções para a possibilidade de liberdade no percurso de sentido do poema, Rosa aprofunda sua intenção declarada de demolir um mundo pautado apenas em seu significante “real, constituído”. Ora, isto significa, no entender de Octavio Paz, por exemplo, tornar o poema justamente “num poema”, ou seja, vertendo-o como um substrato possível, pois salva-o da mera função referencial-nominativa, já que um poema que “não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos” [...] (PAZ, 1996, p. 51) que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria uma simples manipulação verbal.

Reafirma-se, assim, com a ideia do afastamento do real, a de que uma obra literária tem seus significados atribuídos para muito além daqueles que seu autor intencionou. A passagem de uma obra por determinados contextos históricos traz, necessariamente, diferentes leitores dos que foram aqueles presentes no momento de produção e lançamento da obra, de modo que estes novos leitores terão questões, provavelmente, nunca dantes imaginadas pelo autor. Além disto, mesmo que as questões levantadas sejam de temática universal, como é a dor da perda de um amor, por exemplo, tais novos leitores terão outras vivências sociais e, portanto, outras reflexões. A poesia, por naturalmente duelar contra a comodidade das palavras, possibilita que tanto autor (e seu texto) quanto leitor possam

exercitar a liberdade da criação e, assim, descolando-se de qualquer discurso dominante. De acordo com Maria Heloísa Martins Dias (1985), texto e leitor estão:

[...] mergulhados num ato contínuo de criação-crítica, [...] podem ao menos deslocar, desacomodar a ordem estabelecida, propondo novas articulações. Já não se trata da posse do significado (o consumo, apropriação que o sistema impôs como comportamentos desejados), mas da experimentação lúdico-lúcida para produzir novos significados, sempre outros, inapreensíveis, esquivos à dominação (1985, p.21).

Essa produção de novos significados que se afastam do real já constituído pode ser alinhada também com as ideias de Octavio Paz (1996), em seu conceito de origem, revelando, assim, a forte ressonância da obra ensaística do autor mexicano em Portugal dos anos de 1960 e 1970<sup>7</sup>. Para Paz, o “afastamento” do real constituído é imanente ao processo de criação, pois parte do princípio de que o poema é mediação entre “uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores, que só adquirem coerência e sentido como referência a essa primeira experiência que o poema consagra” (PAZ, 1996, p.53). Estendendo este conceito à poesia épica, bem como à lírica e à dramática, o poeta mexicano afirma que, em todas elas, o tempo cronológico sofre uma alteração decisiva.

Segundo ele, esta categoria temporal:

[...] cessa de fluir, deixa de ser sucessão, instante que vem depois e antes de outros idênticos e se converte em começo de outra coisa. O poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal: nesse aqui e nesse agora principia algo: um amor, um ato heróico, uma visão da divindade [...] (PAZ, 1996, p. 53).

---

<sup>7</sup> Ainda que a tradução de suas principais obras ensaísticas só tenha se consolidado a partir dos anos de 1980, em Portugal, já em 1972, sob a chancela da ed. brasileira Perspectivas, chega, em 1972, a tradução de Sebastião Uchoa Leite, da obra *Signos em rotação*. Outras obras de Octavio Paz, em espanhol, tiveram uma circulação significativa nos meios académicos portugueses, como são os casos de sua *Antología de Fernando Pessoa*, de 1962, com seleção, tradução e estudo introdutório do autor mexicano; de *El arco e la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*, de 1967; e de *Traducción: literatura y literalidad*, de 1971.

Desse ângulo, a poesia pode ser vista como um “tecido de palavras perfeitamente datáveis e um ato anterior a todas as datas” (PAZ, 1996, p.52), cuja malha o poeta veste para romper o silêncio e retornar às suas origens através do ato original “que principia toda história social ou individual; expressão de uma sociedade e, simultaneamente, fundamento dessa sociedade, condição de sua existência” (PAZ, 1996, p. 52). A respeito desse mesmo conceito, Firmino Mendes (1998), em seu estudo “A palavra poética: Octavio Paz e António Ramos Rosa”, traça alguns paralelos esclarecedores dos autores em questão e afirma que:

O regresso à condição original, expressão permanente no discurso de Octavio Paz, relaciona o poeta não só com o encantamento da primeira voz da tribo, com o sagrado, o mito e o rito, num resgatar da palavra original, mas também como regresso a si próprio, porque a poesia “pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a si” (1998, p.284).

Conforme Firmino Mendes assinala, o conceito de origem é “certamente, um dos tópicos contemporâneos mais presentes” na poesia moderna, em relação à busca da “palavra original”, ou à busca “demanda da Palavra Perdida”, “fragmento de um absoluto” (MENDES, 1998, p.284). Neste sentido, vale frisar que, para António Ramos Rosa, o momento da criação, da suspensão do real, revela-se como momento da constituição ou produção do sentido. Para tanto, o poeta vale-se da “combustão verbal”, que nada mais é senão a própria linguagem da qual ele e o poema se servem.

Conclui-se, portanto, que a linguagem emerge como instrumento poético de Ramos Rosa, enquanto matéria de comunhão entre homem e mundo, como assinala Rosa Alice Branco: “[...] na sua poesia a inserção do homem no seio do mundo é operada pela palavra: geradora, rito de passagem, e circulação entre eles. A palavra gera, na medida em que cria o mundo dos possíveis e é operadora da transformação do possível em real”. (BRANCO *apud*

ROSA, 2005, p.12), permitindo, então, a ressignificação dos símbolos e, conseqüentemente, a percepção distinta de uma mesma paisagem, ou seja, a percepção de novos mundos.

Por fim, se tal processo de afastamento do real torna a experiência poética possível ao fazer a obra surgir como “liberdade total consciente de si própria, nascida no momento histórico em que não há possibilidade de participação fecunda no corpo social” (ROSA, 1962, p.20), importa-nos destacar a vertente política deste poema como uma de suas leituras possíveis, pensando-o especificamente em seu contexto histórico.

“Limite da noite, princípio do corpo” começa com a seguinte epígrafe: “Esta ilha é a proa o limite da noite, princípio do corpo”, de Carlos Albino Guerreiro, jornalista que teve papel fundamental na Revolução dos Cravos quando, em 25 de Abril de 1974, leu a primeira estrofe da canção “Grândola, Vila Morena” de Zeca Afonso ao vivo pelo rádio. Este gesto serviu de senha para o início das operações militares que derrubariam o regime ditatorial salazarista em Portugal. Tal epígrafe será retomada por diversas vezes no poema, seja inteira ou em partes, por isso a entendemos, melhor, como um mote alheio sobre o qual o poema se debruça.

Vale lembrar, neste sentido, que *Dinâmica Subtil* foi lançado em abril de 1984, ou seja, justamente, no ano das efemérides dos dez anos da Revolução dos Cravos. Na edição número 78, de março de 1984, a *Revista Colóquio* lança um balanço dos “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984)”, e nesta edição, Eduardo Lourenço, num lúcido e esclarecedor ensaio (“Literatura e Revolução”), relata que o estado de êxtase pós-revolução não durou mais que um ano tanto para os exaltados, quanto para os que o consideraram deplorável. Nas suas palavras, de qualquer forma, confirma-se, neste momento, que a Revolução estava mais, “[...] destinada a ser o lugar vazio de uma escrita digna deste nome

que o seu manancial sonho” (LOURENÇO, 1984, p.7). Vale ressaltar que *Dinâmica Subtil* é lançado em abril do mesmo ano e, por isso, não consta neste balanço literário, aparecendo apenas no balanço anual de 1984, publicado em 1985, pelas palavras de Fernando Guimarães, como “uma rarefação extrema conseguida de António Ramos Rosa” (1985, p. 6).

De modo geral, esta sensação relatada por Lourenço concretizou-se devido ao fato de que, entre os autores portugueses, o que se deu no momento pós-revolução, foi a sensação de que, na realidade, a censura não chegou a esconder nenhum texto “escrito para gaveta” e nem a liberdade tão esperada foi o almejado estopim para uma escrita surpreendente. Fato é que tal sensação era legítima, pois a Revolução chegou tarde àqueles que a esperavam desde a década de 1940 como ato libertador para as criações artísticas. E, se nas vésperas da Revolução, já não havia espaço para uma criação pautada na realidade política, não era por falta de desejo por mudanças, mas porque, nos muitos anos de ‘Estado Novo’, a criação artística soube ir por veredas de uma lógica única e libertadora, capaz de transpassar e (re)significar o silêncio ao princípio ditado.

Mas isso não quer, de maneira alguma, significar que a Revolução passou despercebida em seu tempo. Ainda, segundo Eduardo Lourenço, as geração de 1950, de 1960 e até a de 1940 “só podiam, no fundo, viver a revolução com os olhos do *passado* ou encharcados de passado” (1984, p.13). Por isso, na sua concepção, a revolução se fez presente principalmente em forma de memória que criou um novo passado para si por meio de ficções com temáticas denunciativas, de críticas, de narrativas míticas ou no modo de criação dos autores, sendo que:

[...] A importância do momento revolucionário, após o vazio imaginante natural dos começos, foi a de descobrir diante de todos – velhos ou novos autores – um espaço aberto, um horizonte efetivamente liberto, com sua angústia necessária,

com o seu desafio em termos não codificados como os do jogo conhecido da antiga atmosfera. Talvez a nota mais positiva e característica do novo espaço cultural propiciado pela Revolução tenha sido deslocar o ponto de fuga da nossa imaginação dos horizontes meramente suspensos de uma certa urgência temporal para um espaço de perfil simbólico ou mítico apto a transcender a vivência naturalista do quotidiano, social ou histórico (LOURENÇO, 1984, p. 14).

Quando Lourenço cita, então, que a importância do momento revolucionário deu-se na busca de um novo horizonte por novos e velhos autores, explicita-se a ideia de que o autor coexiste dentro do texto, e o fato mesmo de ausentar-se deste, configurando uma imparcialidade, reforça a tese de que o autor não só reside dentro da instância textual como faz, com maestria, um desaparecimento em prol da alteridade. Ora, associando esta proposta com os pressupostos de Michel Collot, para quem “é preciso haver a travessia de um corpo em um mundo, pela qual o verbo se faz carne. O que foi lido toma corpo em um novo poema somente quando encarna na carne do poeta que vive, sofre e deseja” (2013, p. 122), podemos inferir que o modo como o poeta lê o mundo passa, necessariamente, pela carne, e esta, por sua vez, logo se consubstancia, transformando em escrita.

Isto posto, pode-se concluir que o perpassar pelo viés do contexto histórico revela-se uma outra possibilidade de leitura do último poema supracitado na íntegra, a saber: “Limite da noite, princípio do corpo”, em que o eu-lírico aparece em meio a uma multidão de pessoas, correndo, ombro a ombro em uma luta corporal contra aquele que intenta o fazer calar-se, que o cega, enfim, que procura fechar o círculo. Em outras palavras, não será uma reação de repúdio a esta entidade contextual, ou seja, a ditadura salazarista? A busca continua do sujeito lírico dá-se por um lugar seguro onde possa nascer, fixar-se, expressar-se, ou seja, viver pela e na palavra. De tal sorte que o poeta faz de ruínas, castelos, por meio de seu ofício, uma transformação e uma recriação de paisagens, também como sugere Michel Collot,

Se nosso universo familiar é dispensado ou mesmo destruído por algum gesto bárbaro, um novo “monde” parece surgir de suas ruínas. Se o cosmo é levado a estado de caos, seus restos espalhados se juntam para compor uma paisagem que não é desprovida de coerência. A paisagem é, com efeito, inteiramente estruturada através da aliança de alguns elementos contrários: água e o fogo, o calor e o frio, o vermelho e o branco (COLLOT, 2013, p.126).

A paisagem viva com seus elementos contrários, portanto, vai se transformando pouco a pouco. Por isso, a leitura da obra *Dinâmica Subtil* parece apontar um caminho para uma saída plausível de um caos inicial, fruto de uma possível explosão do *big-bang*, de um mundo em ruínas, para um mundo suscetível à construção, fato que será refletido no silêncio da palavra e na página em branco, elementos a que nos dedicaremos a seguir.

### **3.2. Pronunciar a terra: o silêncio e a página em branco**

Tal como sugere o próprio título da obra em questão, há uma ‘dinâmica sutil’ que perpassa toda a obra, em puro movimento, propiciando uma (re)configuração constante da paisagem, num movimento contínuo, tal como água corrente, muitas vezes referendada na obra. Embora o texto poético apresente uma mudança brusca na segunda parte da obra, intitulado PRONUNCIAR A TERRA, no tocante à apresentação dos versos (apenas ao rés da página), este movimento de fluxo contínuo mantém-se perceptível, visto que tal rompimento na linearidade da apresentação dos versos reforça o que sugere Michel Collot (2013) sobre a aliança entre contrários para a formação de uma nova paisagem. Vale destacar, ainda, que o branco da página não deixa de ofertar uma espécie de espaço aberto e, assim, por conseguinte, o silêncio, elementos caros a uma nova construção espacial. Ainda sobre a aliança dos contrários, João Rui de Sousa (1998) atenta para o fato de que

Entre essas tensões, também merece destaque, pela sua importância não só em *A Construção do Corpo* como em toda a obra de António Ramos Rosa, a que se desenvolve entre vocação egocêntrica e diluição na natureza, entre consciência fortemente individualizante e apelo de uma integração cósmica (a

qual, no limite, é negação daquela consciência). Essa consciência tem o seu sinal mais representativo na *palavra*, na soberania do acto poético, na intencionalidade com que, pela criação artística, se ordena o caos das coisas e o poeta afirma uma autonomia em relação à natureza (SOUSA, 1998, p. 56).

Tais alianças de aspectos contrários, portanto, são trabalhadas por meio do exercício poético pela palavra que se abre ao espaço inaugural ou por seu oposto complementar: o silêncio. Sendo assim, podemos observar que o pilar mais forte da construção é a palavra, mas muito também é-se construído no silêncio, pela força do silêncio, que encaminha o leitor por veredas enigmáticas.

Por isso, o poeta moderno parte do princípio de que “a poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida” (ELIOT, *apud* FRIEDRICH, 1978, p.15), liberta-se do ideal da “poesia- meio de expressão”, e a liberta para múltiplas leituras, na medida em que a torna “poesia-atividade de espírito” (TZARA *apud* CAMPOS, 2006, p.147). Com isso, o poeta busca, por meio do seu ofício, as essências originárias do ser, do real, da linguagem e da própria arte. Esta demanda pode gerar mais inquietudes do que serenidade, porém, o fascínio é intrínseco a este processo, bem como a todo processo de conhecimento.

Portanto, essa tensão dissonante, objetivo primeiro das artes modernas, não tem, necessariamente, a intenção de preparar ou anunciar coisa alguma, visto que o poeta moderno não quer se fazer compreensível, posto que a obscuridade lhe é imanente. Deste modo, tão pouco a dissonância é garantia de desordem, como a consonância alude à segurança. Neste sentido, Hugo Friedrich faz os seguintes apontamentos acerca da obscuridade da lírica moderna:

[...] observamos nela [na lírica moderna] a tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos. A poesia quer ser, ao contrário, uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos (FRIEDRICH, 1978, p.16).

Os fundamentos desta arte poética remetem, portanto, a uma ideia de caos, que, mesmo em sua aparente desordem, é capaz de traduzir uma singular harmonia. Desse modo, é possível entender que nenhum elemento poderia ser extraído desta harmonia e de sua unicidade, da mesma forma como nenhuma cor poderia ser extraída do branco, ainda que, no branco, todas encontrem sua origem. Aqui, é possível correlacionar esta ideia da cor branca com outros conceitos presentes na lírica moderna, como, por exemplo, o vazio, o silêncio, a ausência (destacada na página em branco), o caos originário, conforme explicação do próprio António Ramos Rosa: “é este ‘nada’ que põe em acção a imaginação, que a torna a um tempo receptiva e criadora, permitindo à consciência abrir-se à inapreensível totalidade” (ROSA, 1980, p. 6).

Nesta perspectiva, em “Caos Aberto”, um dos poemas iniciais da obra em estudo, é possível verificar a reflexão acerca do caos originário e criador, além de reafirmar um fluxo contínuo presente em *Dinâmica Subtil*, visto que este é um dos primeiros textos da seção inicial desta obra, e, nesta posição, adianta o por vir em PRONUNCIAR A TERRA:

### **CAOS ABERTO**

Para quem dos sinais definidos para aquém do silêncio  
o fundo à superfície o furor formidável  
turbilhão da gênese turbulência marinha  
multiplicidade sem soma dança flutuações

Marinhos deus ou deusa marginal  
deus original do clamor ódio primeiro  
ódio verde ódio da treva  
que ruído pode impor silêncio ao ruído  
que furor pode ordenar este furor  
.....

Detonações sílabas oscilações

Algo começa começa como começa o tempo

Rumor rumor incessante  
oiço pelos ouvidos pelas papilas por toda a minha pele  
estou mergulhado no som no ar na luz  
ó alimento perene vivacidade do rumor  
olço e compreendo cegamente as evidências

O ruído e o furor incessante é quase a deusa branca  
sobre o marulho negro  
Não não fales a linguagem do rigor  
o canal está cheio de ruídos de rumor de imagens

Ao alto o silêncio branco das nuvens silenciosas

O animal ou deus é pouco mais do que água  
A crepitação longa do rumor fragmenta-se  
flutuações flutuações a língua dança  
tudo recomeça tudo cresce tudo morre

O rumor não cessa rumor quase de dança  
quase a luz de um corpo e cinza resplandecente  
nenhum alvor nenhuma mensagem nenhuma palavra  
o furor cresce continua verde e cinza  
flutuações flutuações crepitação sem fim. (ROSA, 1984, p.13).

Fundamentando-se no conceito do caos originário e criador, tão latente na poética de Ramos Rosa, pode-se reconhecer, logo no primeiro verso, uma tentativa de suspensão da significação fixa de seus elementos, através da condensação dos significados em imagens (“Para aquém dos sinais definidos”), da indicação da transcendência do silêncio (“para aquém do silêncio”), e, por conseguinte, da enunciação do caos originário para além de tudo o que é cognoscível. Não obstante, tendo em vista o estrato fonológico, é possível, no segundo verso (“o **fundo** à **superfície** o **furor** **formidável**”; grifos meus), ouvir a sonância da movimentação no eco da fricativa /f/, acrescida das vogais fechadas posterior /u/ e anterior /i/, criando uma forte sugestão da força do vento e da emersão súbita do desconhecido. Interessante observar que tal ideia é também reforçada na articulação da vogal fechada posterior /u/ com a sibilante /s/.

Numa espécie de conjugação de imagens, a gênese consubstanciada no poema

agrega o remoinho de vento (“turbilhão”), o movimento forte e circular da água (“turbulência marinha”) e tudo aquilo que excita e impele (“dança”). De modo substantivo, é possível considerar que esta gênese carrega o ar, a água e o desejo, e não por acaso, posto que todos eles se constituem elementos essenciais à criação. Tudo isso ocorre “para alguém” das leis físico-matemáticas e, contudo, ressurge como uma dança voluptuosamente leve, ou, ainda, uma espécie de vida flutuante. O poeta adentra, assim, às entranhas do ato de criação, colocando em evidência a sua tese de que o “universo deixa de ser um conjunto de objectos inertes reduzidos à significação abstracta para se transformar num corpo vivo, onde a razão perde o pé com suas categorias” (ROSA, 1962, p.15).

Ainda sobre a imanência do silêncio na palavra poética, Santiago Kovadloff sublinha que “O silêncio humano – é sabido – não se expressa apenas através da prescindência das palavras. Também se expressa através das palavras das quais prescinde” (2003, p. 21), ou seja, a proximidade da poesia com a música revalida este princípio, afinal, as notações nas pautas musicas se fundamentam também nas marcações de silêncio, que, para além de significarem ausência, indicam renúncia de outro som qualquer. No discurso poético de *Dinâmica Subtil*, entendemos que o silêncio evidencia-se de modos distintos, que nos interessa verificar.

Se a escrita “pode nomear algo de certo modo, somente com a condição de que silencie alguma coisa, também de certo modo” (KOVADLOFF, 2003, p. 21), logo, a escolha para dizer algo implica necessariamente na renúncia de outros dizeres. Assim, sendo o ato da escrita um ato de escolhas e renúncias de palavras e de ‘não-palavras’, o silêncio evidencia-se como linguagem. Na concepção do autor de *O silêncio primordial*, este silêncio é nomeado como silêncio de oclusão, justamente por omitir algo.

No entender do crítico argentino, “As palavras da prescindência procuram,

constantemente, fechar uma brecha: a brecha que frustra a homologação entre realidade e significado” (KOVADLOFF, 2003, p. 21). Deste modo, aceita-se, em prol do que é usual, o fato de elas não significarem plenamente o que se busca dizer, mas apenas “sustentarem a ilusão de que no compreensível esgota-se a ordem de tudo que tem sentido” (Ibidem). Disso fará proveito a linguagem poética, pois, sabendo da incompletude das palavras em confirmar seus significados diante da realidade, ela as libertará da ilusão de um sentido uno, indivisível, trazendo assim à tona uma nova luz de significações.

Na sua conclusão, Kovadloff arremata que “E apenas nisso coincidem porque enquanto as palavras de prescindência levam a cabo uma radical subestimação do inefável, empenhadas em reduzir a algo objetivo e claro que não o é, a poesia procura manter na palavra a inatingível presença do incógnito” (Ibidem, p. 22). Destarte, em um poeta que abusa do uso de variados e incontáveis pares antinômicos, a presença do incógnito torna-se uma constante.

A confirmação exigida por um léxico lógico que nos leve à união da realidade e significado é comumente frustrada na linguagem poética de António Ramos Rosa, fazendo com que a imaginação criadora se enverede por outros caminhos em busca de significados. Segundo Collot (2013), o poema “Livre de códigos e das exigências de representação, dissociado do modelo de descrição que o amarrava e ao real, [...] transfigura a paisagem pelo jogo de metáforas [...], que associam as mais distantes realidades e não deixam de se metamorfosear (2013, p.123)”, o que se verifica, em *Dinâmica Subtil*, como podemos ver no conjunto de versos abaixo, da segunda seção do livro, PRONUNCIAR A TERRA:

É o lugar. As cores rodam  
no silêncio, um leque branco.  
Não mais nomes que não se reinventem,  
sentindo a delicadeza do ar,

o dorso fascinante tão próximo e longínquo (ROSA, 1984, p. 45).

Nos versos acima, podemos constatar que, através de uma linguagem que não se quer óbvia e se apresenta por meio da sinestesia, em “As cores rodam / no silêncio”, a poesia associa diferentes realidades e, assim, por nomes que se reinventam, permite que o “dorso fascinante” seja, ao mesmo tempo, o dorso de um livro ou o dorso de um corpo (figura constante nesta obra, a qual nos debruçaremos em seguida). Em suma, um dorso, concomitantemente, “próximo e longínquo”, par antinômico que nos faz por em ação a imaginação criadora em busca de um lugar novo ou “metamorfoseado”.

Ainda sobre o branco da página como condição indispensável para a criação, Ramos Rosa não pretende atingir o radicalismo experimental levado a cabo, por exemplo, pela poesia concreta<sup>8</sup>, mas é evidente a sua preocupação com a disposição espacial do texto. Como exemplo, a segunda seção citada, marcada por pequenos conjuntos de versos na parte inferior da página, aludindo à ideia de liberdade no pronunciar de um real ainda não pronunciado, onde ao rés da “folha exacta e branca” (ROSA, 1984, p.23), nasce e arde um deserto donde brotam giestas.

---

<sup>8</sup> Movimento poético que se consolida em Portugal, nos anos de 1960. A partir da radicação da experiência brasileira na década anterior, a poesia concreta aparece no cenário literário português sob a tutela e a consolidação da poesia experimental. Reunindo nomes como os de Herberto Helder, E. M. de Melo e Castro, António Aragão e Ana Haterly, segundo Clara Rocha (1985), a poesia experimental destaca-se na segunda metade do século XX por uma constante renovação no ato poético, desde a conjugação de “capas onde se joga com o efeito visual da desintegração gráfica das letras que compõem o título” até “fascículos soltos e sem paginação [que] se oferecem à atividade combinatória e ordenadora do leitor” (1985, p. 584). Também Fernando Guimarães (2002) aponta para esta renovação na poesia portuguesa, ao sublinhar que, para a poesia experimental, “o acto poético, o poema são agora considerados como objetos; atende-se, neles, à sua materialidade verbal, ao seu espaço significante, acabando por se declarar, por um lado, uma opacidade relativamente ao significado propriamente dito e, por outro, uma anulação ou redução daquela margem de subjectividade ou subjectivismo que dir-se-ia ser a outra margem desse significado perdido. [...] O *significado* – que se perdeu ou, pelo menos, tende a perder-se – é substituído pelo *sentido* lúdico.” (2002, p. 69). Depreende-se, portanto, que esta tendência surge demarcada na poesia portuguesa por um processo que inclui decisivamente a atuação do leitor na criação do ato poético, bem como aposta numa assunção de posturas lúdicas diante da fixação dos sentidos lúdicos suscitados pelos textos.

No diálogo com estéticas que prezam pelo experimentalismo, a poesia de António Ramos Rosa pode ser caracterizada pelas dissonâncias e categorias negativas da lírica moderna, como aquelas relacionadas por Hugo Friedrich, nas quais “Suas caracterizações soam como angústias, confusões, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, a obscuridade, a fantasia ardente, o escuro e o sombrio, dilaceração em opostos extremos, as inclinações ao Nada” (FRIEDRICH, 1978, p.21). No entanto, também é preciso considerar que, se tal estética une-se com os experimentalismos da época em que a obra foi escrita, não é mais do que para desmontar paradigmas, “desautomatizar” padrões e, assim, abrir espaço para novas construções.

Destarte, a poesia moderna, na concepção apontada pela produção ramos-rosiana, não deixa de provocar sensações inusitadas e fixar-se numa “decisiva preeminência da magia lingüística sobre o conteúdo lingüístico, da dinamicidade de imagens sobre o significado das imagens” (FRIEDRICH, 1978, p.27). E, assim, tal poesia aproxima-se do que foi dito até aqui sobre a formação da paisagem pela palavra, pois pelas expressões visuais e gráficas, para além de seus supostos significados habituais, é possível percorrer, construir e combinar novos caminhos semânticos.

Ainda na trilha aberta por Friedrich, sobre a lírica moderna, a poesia liberta-se da necessidade do significado e não necessariamente se fundamenta somente no conteúdo simbólico e na representatividade. Segundo Denis Cosgrove, “A imaginação criadora pode encontrar, e certamente encontra, a forma textual e de registro, mas ela talvez seja mais comumente associada com a *visão* e as qualidades icônicas dos objetos materiais. (1999, p.45), ou seja, o sentido da poesia poderá evidenciar-se também nas estruturas materiais e sonoras, logrando o significante um lugar supremo.

Interessante observar como no cenário da poesia portuguesa da segunda metade do século XX, encontramos exemplos sintomáticos desta manifestação. Contemporâneo a Ramos Rosa, Jorge de Sena, por exemplo, na série *Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*, leva esta ideia até às últimas consequências, quando explora toda a musicalidade dos fonemas, numa nova dimensão dos signos, e atinge a liberdade de significados possíveis para o poema, numa atitude denominada por Jorge Fazenda Lourenço, como a “mais radical experimentação linguística” (1998, p. 88):

I  
Pandemos  
Dentífona apriuna a veste iguana  
de que se escalca auroma e tentavela  
Como superta e buritâne amela  
se palquitonará transcêndia inana!

Que vúlcius defuratos inumana  
sussúria donstália penicela  
às trícotas relesta demiquela,  
fissivirão bolíneos, ó primana!

Dentívolos pálpiculos, baissai!  
lingâmicos dolis, refucarai!  
Por mamivornas contumai a veste!

E, quando proliferem as sangrárias,  
lambidonai tutílicos anárias,  
tão placitantes como o pedipeste. (SENA, 1972, p.186).

Se no sugestivo soneto de Jorge de Sena, fica patente a sua concepção de poesia como metamorfose, ou seja, o exercício poético procede a “uma re-criação da própria linguagem, ou a uma exploração o das virtualidades da linguagem, através da fragmentação das palavras e da justaposição nelas de radicais provenientes de outras línguas” (LOURENÇO, 1998, p. 230), numa dinâmica não tão extremista, António Ramos Rosa vale-se desse esvaziamento de significados para ressignificar, e, assim, a partir dos

próprios significantes, lograr a mesma liberdade, conforme pode ser constatado no poema não intitulado abaixo,

Na cavidade da simplicidade  
Deslizando no imóvel  
Somos animais marinhos de uma delícia verde. (ROSA, 1984, p.71).

A princípio, os versos acima podem causar estranhamento ao combinar palavras de campos semânticos distintos, em premissas contraditórias, como “Somos animais marinhos de uma delícia verde”, quando a vida aquática é associada ao adjetivo mais caro à vida vegetal e terrestre: o verde; ou mesmo em algo “deslizando no imóvel”, onde duas expressões contraditórias são conjugadas com o objetivo de ressignificar a realidade efabulada. Porém, na esteira do pensamento de Michel Collot (2013), não será possível pensar toda esta articulação marcada pelo estranhamento, tão presente na poética ramosiana, como “apenas o inverso de uma prodigiosa metamorfose da paisagem que, desfigurada e deslocada, torna-se um lugar mágico onde se inventa uma nova poética” (COLLOT, 2013, p.121)? Ao buscar outras paisagens em que estes signos possam significar, o homem encontra na vida intrauterina uma “cavidade na simplicidade”, por onde desliza, mesmo imóvel, e percebe, apesar da sua trajetória terrestre, ser, na sua essência, por um tempo, também um animal originário de um espaço aquático.

Assim, no percurso de leitura aqui proposto, é possível detectar um ritmo fluído que encaminha a todo tempo para algo prestes a nascer, para um embrião de um mundo que ganha forma e de um corpo cada vez mais perceptível.

### 3.3. O Nascer da esfera unificada

Como pudemos observar, a procura pela transparência e pela simplicidade permeia, inevitavelmente, a busca pelo que há de elementar nas coisas e na palavra, ou seja, em busca de

[...] uma simbologia inaugural, de fundação. Estamos a referir-nos à freqüente alusão a um mundo elementar que, tal como nas cosmogonias pré-socráticas, tem como primeiras e mais consistentes figuras a *terra*, o *ar*, a *água* e o *fogo*. Uma terra que por vezes se perfila em como argila ou lama; um ar que, não raramente, se transmuta em sopro ou vento; uma água que também é legível sob a forma de mar ondas, vagas, ou orvalho; e o nomear dum fogo que também se encontra em chama, ardência, cratera ou incêndio. (SOUSA,1998, p. 105)

Em *Dinâmica Subtil*, não é diferente, posto que, se em um primeiro momento da obra evidenciou-se a terra, o fogo, o sangue e a poeira, elementos típicos de um caos posterior a uma destruição (ou pós *big-bang*, como o sugerido) e, em seguida, verificou-se a presença do ar no silêncio da página em branco, possibilitando a (re)construção, agora, nota-se a presença da água que parece indicar um redirecionamento à terra, completando o ciclo.

Verifica-se, claramente, na ordem progressiva da aparição destes elementos a doação de fluidez à linguagem, até que encontramos uma poesia luminosa, líquida. O que abre caminhos, literalmente, para a escrita e para o corpo, que se inscrevem no próprio ato da criação. A água tem, então, indiscutivelmente, um grande potencial expressivo nesta obra ramos-rosiana, ao passo que comporta toda capacidade de mudança e significa, ao mesmo tempo, o retorno.

Quando pensamos em origem e arquétipo, dentro da tradição ocidental de pensamento, remetemo-nos, inevitavelmente, às cosmogonias. Ao analisar o *Princípio da Água*, Paula Cristina Costa (2000) traz uma ideia que, de acordo com a nossa recepção da

paisagem doada por Ramos Rosa, pode muito bem ser estendida a tais aspectos de *Dinâmica Subtil*, nas palavras da pesquisadora,

Partindo do princípio de que no princípio era a água – *mater genitrix* do cosmos, do ser, da linguagem –, este conjunto de composições incita-nos a uma viagem regressiva até às origens do mundo, sempre indissociáveis, na obra ramos-rosiana, das da linguagem (2000, p.389).

Temos, portanto, que estar atentos à relação constante entre a natureza, a paisagem, em sentido estritamente material com suas origens, e a linguagem, a possibilidade que a define, juntamente com a sua forma mais elementar. Deste modo, o elemento líquido e a força que representa no imaginário abrem caminho para a criação de uma nova figura, de uma nova paisagem, agora constituída de subjetividade, de cultura e de determinada parcela de criação, como também de uma nova forma de dizer dos elementos que a compõem. Na fluidez da pena do poeta, lemos algumas destas ocorrências, como nas seguintes:

Entre mar e sombra a delícia  
de um vento que abre um espaço original.

Saborear a lenta emanção  
do limiar. Sorver a alteridade.  
Abrir a luz com deslumbradas mãos.  
Traçar a fugidia figura da origem.

Meditar a pausa do acaso feliz.  
Uma ordem dócil, subterrânea, fiel.  
As formas ondulam na morada simples.  
Uma efusão nasce do emergir de um mundo. (ROSA, 1984, p. 36 - 38).

Nesta sequência de versos, percebe-se a possibilidade sempre contida na figura manente do meio aquoso de conduzir à criação. A invocação do mar no primeiro verso, bem como a da sombra e a do vento, figuras em si transparentes e, portanto, dotadas de vazios possíveis, são confirmadas no verso final deste pela abertura de um espaço original. Na sequência, o chamado à busca pela criação prossegue, convidando o leitor a deliciar-se lentamente com o novo (“Saborear a lenta emanção/ do limiar. Sorver a alteridade.”) e

com o que está – e, ao mesmo tempo, não está – em si (“Traçar a fugidia figura da origem.”). Só, então, algo subterrâneo sai por uma efusão de um mundo emergente.

Além disso, é a percepção do ilimitado, do terreno livre, vazio, onde pode brotar a palavra poética que o autor procura. O vazio, ou um certo caráter de neutralidade, faz da água, claramente, o elemento ideal para a construção da figura, da paisagem através da poética sempre renascente nas infinitas possibilidades criativas que comporta. Ocorre, portanto, nestes versos de *Dinâmica Subtil*, um efeito muito particular, tal como aquele descrito por Luís Miguel Nava (2004), em que

[...] insistência no acto de fluir, que, ao ecoar noutras formulações verbais como ‘irrigar’, instala sob o signo da água essa interpretação das coisas que igualmente se associa ao ar, o qual, através de seu movimento, genesíaco sopro reiteradamente referido ou ‘brisa dos gestos nupciais’ transporta ‘o pólen da linguagem’ que conduz toda a criação. Essa corrente que une e unifica, homogeneíza, todo este universo, esse ‘movimento do mundo unindo todos os lugares vazios, tem, pois, um iniludível cunho sexual (NAVA, 2004, p. 179).

Ora, também este cunho sexual advindo do movimento de unificação pode ser lido nos versos supracitados (bem como em outros versos analisados em “*Dinâmica Subtil* ou alguns protocolos possíveis para se pensar sua leitura” em que apontamos um tom erótico), pois se pode entender os versos “Entre o mar e a sombra a delícia / de um vento que abre o espaço original”, como uma autêntica paisagem beira-mar, onde um casal, ao “Sorver a alteridade”, dedica-se a “Saborear a lenta emanção do limiar”, buscando traçar a “fugidia figura da origem”, possivelmente, no ato sexual, até que no momento do gozo possam “Meditar a pausa do acaso feliz”, de onde advém, por uma ordem dócil, o sêmen subterrâneo e fiel. A cacofonia do verso “As formas ondulam na morada simples”, deixam entrever a presença da figura feminina e, então, “uma efusão nasce do emergir do mundo”, ou seja, uma efusão cria-se e, ao mesmo tempo, cria-se a possibilidade de outra vida.

Investigando, ainda, de forma mais detida, o papel da água na vida social e no imaginário ocidental, chega-se a um rico itinerário sobre o protagonismo da figura fluida e transparente na poesia ramos-rosiana, em *Dinâmica Subtil*, como a responsável pela fecundidade, que acaba por gerar um corpo físico e, ao mesmo tempo, também um corpo textual escrito, conforme veremos a seguir.

Ao analisar a importância das ocorrências imagéticas da praia e do mar, Alain Corbin (1989) esclarece que o ato de banhar-se ganha uma importância como parte na luta contra a melancolia e o *spleen*, servindo para acalmar novas ansiedades. Tal prática se torna corriqueira entre as classes dominantes, sobretudo a partir do século XVIII, de modo que a prescrição e os discursos médicos e científicos são extrapolados e tornam-se um costume arraigado no cotidiano. Assim sendo, o historiador francês elucidava tal processo em que “Médicos e higienistas exprimem o receio e o desejo juntamente com o conhecimento científico; seu discurso produz, assume ou codifica práticas que, mais tarde, haverão de escapar a seu controle” (CORBIN, 1989, p.69).

O que se depreende no estudo de Alain Corbin é a necessidade de demonstrar como esta relação do homem com a água se modifica e passa a ser encarada como forma de evitar a melancolia. Toda a genealogia dos comportamentos, conforme colocada por Corbin, incide sobre o hábito de banhar-se em rios ou no mar como uma espécie de distração imoral, não sendo apropriado aos mais educados membros da sociedade do século XVII. Somente com a publicação de *A anatomia da melancolia*, de Robert Burton, em 1697, e da propagação de suas ideias, em edições posteriores ao longo dos séculos XVIII e XIX, outros autores passaram a recomendar, inclusive, que um verdadeiro *gentleman* devia saber nadar.

Além disso, ocorre uma crescente valorização da natureza e do ar puro, em detrimento do ar poluído das cidades. Já no século XVIII, segundo Corbin, os cidadãos reclamam do mau ar de Londres. Por este mesmo raciocínio, as classes dominantes julgam serem beneficiadas pelo vigor do trabalho os pertencentes às classes inferiores na escala social, assim, entendem seus desejos como superficiais e cheios de neuroses. Por não saberem participar dos ritmos da natureza, temem a morte social de sua classe. Na metade do século, surge o crescente desejo de estar perto do mar. Agora, mais que a vida no campo, a presença da água do mar, ressalta Corbin, funda um costume paradoxal. “(...) o mar se faz refúgio, causa esperança porque causa medo. Esperança de gozá-lo, de experimentar o terror que inspira, mas desarmando seus perigos: tal será a estratégia de vilegiatura marítima” (CORBIN, 1989, p.74). Prosseguindo com a leitura de Corbin, percebe-se que as simbologias vinculadas à água, descritas acima, foram culturalmente incorporadas por nossa sociedade.

Ainda sobre o aspecto sublime e terrível da água, sentimos o peso desta força, nos seguintes versos de *Dinâmica Subtil*,

Na tensão apaziguante  
inicia-se uma viagem com o vento  
vazios na dilatação do ar  
lúcidos de pé abarcando o horizonte. (ROSA, 1984, p. 27).

Podemos entender esta “tensão apaziguante”, relacionada ao vento e ao vazio, como o aspecto valorizado para a importância da água, tal como a concebemos no imaginário ocidental, ou seja, a força que a move e a capacidade de fazer o corpo parecer leve ao mesmo tempo fazem da água o ambiente da quietude e do relaxamento, mesmo que seja também um ambiente que oferece perigo. Muito próximo desta concepção, as palavras de

Corbin parecem ganhar eco nas representações poéticas ramos-rosianas, no sentido de haver, ali também, um “prazer que nasce da água que flagela” (CORBIN, 1989, p. 85). Ademais, os versos acima se voltam para ideia de um espaço aberto para a criação, quando sublinha que água, vento e ar estão “lúcidos de pé abarcando o horizonte”. Em outras palavras, há, neste universo recriado pelo poeta, uma ressonância com aquela paisagem descrita por Michel Collot (2013), onde o horizonte visível e, ao mesmo tempo, infinito faz com que o sujeito lance mão de sua subjetividade e percepção, em busca do que não se encontra visível.

Interessante observar que a relação da água como o corpo é historicamente notada, seja como terapia ou como puro deleite. Ainda sobre este aspecto, escreve Alain Corbin que o banho fornece sensações multiplicadas:

A descrição do espetáculo das mulheres, e sobretudo das mocinhas no banho, converte-se sub-repticiamente em pintura de cenas de volúpia. Essas banhistas nos braços de um homem vigoroso, aguardando a penetração brutal no elemento líquido, a sufocação e os pequenos gritos que a acompanham, sugerem o coito com tanta evidência que a similitude leva o Doutor Le Couer a se inquietar com a indecência do banho de onda. Pelo menos, eis aí um modo de tornar mais destemidas as jovens ameaçadas pelas cores pálidas, de habituá-las às intempéries, de prepará-las para as emoções e dores da puberdade, bem como para as aflições da maternidade (CORBIN, 1989, p.87).

Ora, não seria possível pensar que tal caráter sensual, mantido em relação com a água também não se faz presente em *Dinâmica Subtil*, no sentido de que os versos trazem um tom de erotismo? Porém, este erotismo não se apresenta como algo imoral, posto que o poeta consegue retirar a ideia de indecência desta relação, quando, novamente, pela força da resignificação dos símbolos, invoca o grito primordial. Como se limpasse toda e qualquer carga de significados já instaurados socialmente nela, permitindo ao leitor encontrar novos significados para a relação.

A exemplo disso, uma leitura atenta e curiosa, que se propusesse a explorar o livro de trás para frente, encontraria em sua segunda parte, intitulada “PRONUNCIAR A TERRA”, versos que insinuam o encontro carnal entre duas pessoas, ainda que o poeta não utilize nem um vocábulo relacionado ao campo semântico sexual. Nisto e no próprio fato de haver a possibilidade de uma leitura invertida, reside uma força da ressignificação dos símbolos, como podemos ver nos versos que seguem, dispostos em ordem decrescente da numeração de páginas:

Vazio,  
pulsação de uma chama  
desvanecida,  
ressurgindo. (ROSA, 1985, p. 89)

O que eu digo vacilo, o que vejo treme.  
O que eu não posso dizer ou ver é o que eu digo,  
é o que eu vejo, a transparência. (ROSA, 1985, p. 88)

Vem secretamente aberta  
para nascer no sedento repouso  
de estar sentindo o sabor do ilimite  
tão simplesmente côncava no rumor  
que germina em palavras silenciosas. (ROSA, 1985, p. 87)

[...]

Não há termo sobre  
o suporte diáfano.  
Só a evidência nua do que sou  
sem resistência quase, fluindo. (ROSA, 1985, p. 85)

Nos primeiros versos, que outrora foram os últimos da parte “PRONUNCIAR A TERRA”, entrevemos um “vazio” prestes a ser preenchido por uma paixão, visto que os versos seguintes enunciam a “pulsação de uma chama” “desvanecida”, mas que está ressurgindo. Este forte sentimento faz com que o eu-lírico vacile, treme e o seu não dizer torne-se dizer, traduzindo-se em transparência, e, sinceridade, sensações típicas da euforia de um primeiro encontro entre apaixonados e, assim, esse amor imensurável vem

secretamente nascer em um coração sedento por repouso de sentir o “ilimite” do desejo. Prossegue o eu-lírico entregando-se de forma diáfana, pois claramente não há termos ou palavras além do seu sentimento amoroso e, por isso, sua sinceridade reside e evidencia-se na sua nudez e, assim, quase sem resistência permite a fluidez do encontro. Neste ponto é importante notar que a nudez surge como mais um aspecto representativo de espaços vazios com possibilidade de preenchimentos, a ele nos debruçaremos logo adiante. Por ora seguimos com a proposta de leitura dos versos invertidos, dando sequência ao desenrolar deste encontro amoroso, a fim de evidenciar a presença de um tom erótico sem vulgaridade:

Fiel à lentidão que abarca a cinza e o fogo.  
Fogo do ar em sua tácita certeza.  
Confluência à superfície na dispersão latente. (ROSA, 1985, p. 84)

[...]

Agilmente  
imprevisível  
a onda branca desnuda o campo obscuro.  
Na trama descoberta o árido esplendor.

Na lucidez do corpo  
num impulso de terra  
alcançar sem entaves o domínio mais suave.

Livres para nos apagarmos  
entre as raízes ouvindo o eco ambíguo.

Ágil e redondo flui o deus  
pequeno  
que não tem sombra. (ROSA, 1985, p. 82-78)

No decorrer dos versos há um crescente envolvimento entre o casal que, de forma lenta e fiel, tácita e certa, como quando o fogo queima persistentemente, une seus corpos que irradiam uma pulsação (“Confluência à superfície na dispersão latente”). Até que o desejo torna-se incontrolável. E, então, ágil e imprevisível, faz com que os corpos comecem a desnudar-se (“a onda branca desnuda o campo obscuro”), permitindo a descoberta de um

fulgor, como sugere o verso (“na trama descoberta o árido esplendor.”), aqui podemos ler “árido” como análogo ao deserto, sendo desse modo, mais um aspecto que comporta um vazio com possibilidade de ocupação, como é o silêncio, o ar e a página em branco. E, à margem do ato sexual, o eu-lírico invoca o impulso da terra, ou seja, o basal, o primitivo, o carnal para chegar até as partes mais sensíveis do corpo como é todo o sistema reprodutor, sem demora os corpos encontram-se livres para o transe advindo do desejo (“Livres para nos apagarmos”), assim, voltam-se às raízes do ser primitivo e ressoam os gemidos do prazer (“entre as raízes ouvindo o eco ambíguo.”).

Por fim, a sequência que se desenrola, nos leva a entender os últimos versos selecionados para esta interpretação, como uma alusão ao órgão sexual feminino em movimento, pois, contrariamente ao órgão sexual masculino, não faz sombra. Ademais a mulher é vista como Deusa para o poeta, pois leva em seu ventre um exclusivo espaço vazio e aberto apropriado para a criação. Costa (2005), em seu vasto estudo sobre o poeta, dedica um capítulo, “Eros”, ao estudo da figura feminina, onde ressalta que: “No amor, participam nesta poesia, simultaneamente, o corpo da mulher, o da terra e o da palavra poética: todo o erotismo presente na imagem central da Mulher-Grande-Deusa, transfigura-se no erotismo do próprio funcionamento da linguagem.” (COSTA, 2005, p. 336). A continuidade desta sequência de versos, que termina na página vinte e três, desdobra-se no ato sexual, no gozo e no descanso posterior aos movimentos corpóreos, porém, para fins de análise, acreditamos que esta amostra seja suficiente para verificar a existência de um tom de erotismo e sensualidade presentes no “próprio funcionamento da linguagem” como sugere Costa, afinal o tom de erotismo se dá não pelo uso específico de termos associados diretamente ao sexo, mas pela multiplicidade de significados presente nas palavras e por estarem ligadas num mesmo campo semântico (como, por exemplo, pulsação, sedento,

côncavo, nua, confluência, impulso fluindo, germina) permitem a “imaginação criadora” (COSGROVE, 1999) compor a imagética do ato sexual.

O erotismo presente em *Dinâmica Subtil* acaba, conseqüentemente, evocando a nudez, já usada como recurso poético no livro anterior ao *Dinâmica Subtil, Gravitações* (1983). A nudez como recurso poético deste livro parece cabível a nossa análise, pois

“Reincidindo sobre a necessidade de dizer as palavras mais simples [...], o percurso poético continua a fazer-se no sentido de despojamento – da nudez mais completa-, de modo a que as palavras possam regressar à sua origem e reflectir toda a elementaridade originária da terra, do ar, da água e do fogo.” (COSTA, 2005, p.78)

Desse modo a nudez traz em si, conjuntamente com os elementos originários (neste ponto nos interessa, principalmente, a água) o que o poeta busca: espaços desertos com potencial para serem ocupados, pois, apesar de não ser fácil admitir, como propõe à francesa Barthe-Deloizi, pesquisadora em Geografia Cultural, “a nudez não significa nada, nem ‘fala’ nada” (2008, p. 342). Segundo a pesquisadora, um sistema cultural, em um dado território, pode, a partir da reflexão sobre um tema, neste caso o nudismo, produzir novos territórios, como os centros naturistas, transformando utopias em espaços físicos. Trazendo tal reflexão para a leitura aqui proposta, a nudez constitui um espaço amplo, por reduzir-se, simplesmente, a um estado de

[...] um corpo que não é encoberto por nenhum sinal, nenhuma roupa. Isso é incrível, porque esta neutralidade desaparece quando você coloca este corpo na perspectiva de um lugar. A nudez no banheiro, por exemplo, é banal, mas, se você vai reenvindicar nu na rua, isso é considerado uma provocação. Então a nudez significa normas, regras de sociabilidade e práticas (BARTHE-DELOIZI, 2008, p.342).

A nudez, portanto, entendida como espaço de significação, distanciada dos símbolos de um corpo vestido ou de um espaço onde é aprisionada em significações exteriores, leva em si o caráter primordial do homem em relação à natureza, nu diante das forças naturais e, ainda, o poder de um espaço a ser preenchido por significações.

E é com o olhar na voluptuosidade trazida pela água que lemos os seguintes versos:

Num ponto qualquer  
sensualmente subtil  
algo que antes não servia para nada  
irradia agora habitada surpresa. (ROSA, 1984, p. 31).

No poema acima, lê-se o nascimento da sensualidade, partindo de um “ponto qualquer”, que, se antes não tinha nenhum significado, “Irradia agora habitada surpresa”. Em outras palavras, não se tem aqui, novamente, a poesia inaugurando formas de ver o mundo (e de se ver)? Se seguirmos esta linha de análise, podemos inferir, em consonância com o pensamento de Barthe-Deloizi, que “[...] A nudez produz uma espacialidade particular que se constrói a partir de uma distância, esta distância não é somente métrica, uma medida, mas pode ser fabricada com a construção de um novo olhar” (BARTHE-DELOIZI, 2008, p.351).

Além de todo tom de erotismo e sensualidade presente, encaramos “PRONUNCIAR A TERRA” como a preparação da germinação, da emersão de uma figura em ambiente fértil e livre dos excessos, figura que é nascida em “ESFERA UNIFICADA”, onde, como o próprio título da seção sugere, ocorre a unificação do mundo que sofreu o *big-bang* e precisou ser (re)significado para poder (re)existir. Mas, além disso, há também uma espécie de conclusão da obra, que surge, então, como um corpo escrito, da mesma forma como há o nascimento de um corpo. Todos estes aspectos podem ser verificados, por exemplo, no poema abaixo, que leva o mesmo nome da última parte de *Dinâmica Subtil*, isto é, “Esfera unificada”:

Próxima a folhagem dos cabelos  
cordial suave a cor das árvores  
todas as estruturas simplificadas ébrias  
o silêncio mais denso e subtil  
já sem fronteiras vasto rio tranquilo através de tudo  
momento de permanência imponderável  
avanço sobre praias de reminiscências subtílimas



A esfera unificada que surge, então, neste poema, como também tem seu surgimento evidente em toda a seção “ESFERA UNIFICADA”, pode ser claramente lida como a unificação de um novo mundo territorial. Concordamos, aqui, com Silvana Maria Pessoa de Oliveira, quando ressalta, como um dos aspectos caros à obra ramos-rosiana, o fato de a terra simbolizar em uma visão cosmocêntrica “[...] a segurança do abrigo, o aconchego do calor, a certeza da alimentação e a garantia da harmonia mais profunda do sentimento amoroso” (2011, p.124). Lida por esta perspectiva, a imagem da terra pode ser estendida ao corpo da mulher, que é, evidentemente, a primeira terra e casa do corpo, daí podermos entender a imagem da mulher “[...] como terra viva que deve ser fruída e com quem o sujeito desenvolve uma relação, por um lado panteísta e, por outro, erótica dá, muitas vezes, o tom dos poemas” (Ibidem).

Sem dúvida, falar no nascimento do corpo é uma questão muito ampla e, ao mesmo tempo, complexa. No entanto, vale a pena recuperar, aqui, a definição de Jean-Luc Nancy, em *Corpus* (2000), quando propõe uma longa reflexão sobre o que é o corpo. Com uma sutileza singular, o ensaísta francês percorre por variadas definições que não se encerram em uma determinação unívoca, pois entende que o homem é formado por variados corpos, desde aquele com que se preza a anatomia até o chamado corpo da mente. Por questões de concepção de uma determinada linha de análise adotada, compartilhamos de uma das conceituações levantadas por Nancy, qual seja, a de compreender o corpo, enquanto matéria “caída de um qualquer éter” (2010, p.8), permitindo, assim, neste movimento, dar “*lugar à existência*” (2010, p.16). Importa-nos entender o corpo e sua analogia com os espaços simbólicos e físicos, dentro das propostas apontadas por Nancy, a saber:

Os corpos não são um ‘cheio’, um espaço preenchido (o espaço está preenchido por todo o lado): são espaço aberto, e em certo sentido são o espaço

propriamente *espaçoso*, mais do que espacial. Ou são aquilo a que se pode ainda chamar lugar. Os corpos são lugares da existência. (NANCY, 2000, p.15)

O corpo, portanto, está sendo lido, aqui, como o que pode ligar o ego ao meio ambiente, possibilitando uma autonomia em relação à natureza. E, vale lembrar que a corporificação constitui um tema bastante caro também à Geografia Cultural, pois esta entende que o corpo é um agente cultural em si, e não somente “um olho desencarnado, nem um puro intelecto, nem um mero fantoche das forças estruturais” (COSGROVE, 1999, p. 35).

Na obra em estudo, o corpo surge simbolizando a unificação entre os espaços vazios e os que se materializam, em suma, o corpo une o aspecto individual ao aspecto cósmico, externo num sentido mais amplo, é a materialização da vitalidade do ser. Segundo Denis Cosgrove, “É na geografia do corpo que a natureza e o meio ambiente estão incorporados com a ação mais do que mais do que separados dela” (1999, p. 34), unindo a parte com todo, tal como ocorre no acto metonímico continuamente exercitado pelo poeta, como já exemplificamos aqui. É o que podemos verificar no poema intitulado “No centro do mundo”, pertencente a “A ESFERA UNIFICADA”:

### **No centro do mundo**

Oscilante geometria tranquila  
presença suficiente do ínfimo e do amplo  
No centro do tempo não há tempo

Tranquilidade para ir ao encontro de  
Estou dentro estou aberto habito  
um limpo rosto de desconhecida frescura

Ramagens dispersão de nuvens indícios tênues

Sou uma linguagem límpida com o vento  
Bebo nas múltiplas nascentes

do espaço puro

Acendo-me e apago-me e é a claridade que muda  
Tranquilidade das ramagens crepitação de brasas

Durmo silencioso e mais desperto do que nunca  
Sou o ar que dissipa no ar  
Como me perdi quem sou as interrogações cessaram

Estou dentro e fora na densidade subtil  
Não há aqui imagens extravagantes rumores estranhos  
Tudo se desenrola na lúcida amplitude tranquila  
As palavras sucedem-se como vagarosas nuvens  
O dia é límpido e lê-se como livro aberto (ROSA, p.97, 1984).

O título deste poema é aclarador sobre seu tema e, conjuntamente, com a primeira estrofe já nos dá a ideia de que há um mundo materializado que existe em seu próprio microcosmo, bem como no macrocosmo, universo (“Presença suficiente do ínfimo e do amplo”). Como representativo de um microcosmo está a figura de uma matéria “caída de um qualquer éter” (NANCY, 2010, p.8), que se materializou em corpo (“Estou dentro estou aberto habito”) e, como um ser corpóreo, está dentro de si e aberto para o mundo e habita um rosto novo que, até então, antes de materializar-se, de nascer, era desconhecido. Nos versos seguintes eu-lírico deixa entrever justamente o caráter cíclico do ser e da linguagem pelos elementos de formação da Terra: demonstrando a infinidade deste ciclo no ar (“Sou uma linguagem límpida com o vento”) e na água (“Bebo nas múltiplas nascentes”), do crescimento do ser no ritmo da mata e de seu envelhecimento como brasa no fogo, reduzindo-se a pó (“Tranquilidade das ramagens crepitação das brasas”). Este ser de luz, pois acende e apaga, completa parte de seu ciclo e dorme silenciosamente, o que sugere sua desmaterialização, embora não deixe de existir, pois se encontra mais desperto do que nunca e, desmaterializando-se, dissipa no ar onde diluem suas interrogações.

E, como, “Efectivamente, na poesia ramos-rosiana é necessário essa *queda* na matéria, no mundo verdadeiro para, de imediato, o poeta poder transcender e partir em busca de um outro mundo.” (COSTA, 2005, p. 336) os versos finais só poderiam nos transmitir a ideia do paraíso, que é para o poeta, segundo Costa (2005), “o espaço do silêncio primordial, tempo do antes do ter dito, estado de androginia perfeita, entre a sombra/luz, palavra/silêncio” (Ibidem, p.336) e é, precisamente, o último par antinômico citado, o ressaltado no penúltimo verso do poema: “As palavras sucedem-se como vagarosas nuvens”, em que o silêncio fica implícito no movimento das nuvens. A ideia do paraíso é cara ao poeta justamente, pois, “ao evocar este mito do paraíso perdido, arquétipo de todos os mitos, remete também para o movimento de retorno aos primórdios da linguagem, na tentativa sempre incessante de recuperação da magia da palavra perdida.” (COSTA, 2005, p.304).

O ciclo contínuo proposto por Ramos Rosa nesta obra em análise, aparece ainda na estrutura formal deste poema, visto que, por exemplo, o verso “Tranquilidade para ir ao encontro de” é inconcluso, deixando a cargo do leitor sua plenitude, além disso, em dois pares de versos, acontece *enjambement*, (“[...] com o vento”/ “Bebo nas múltiplas nascentes” e “[...] nunca”/ Sou o ar que dissipa no ar”), recurso que ressalta a ideia de fluidez e de ciclo e, concomitantemente, doa ao texto uma pluralidade maior.

Ainda sobre a estrutura formal, pode-se observar que e toda a seção “A ESFERA UNIFICADA” não é pontuada, com exceção do ponto final no verso que finaliza esta seção e, portanto, o livro. A ‘não-pontuação’ é entendida como um recurso que permite aos poemas terem mais de uma interpretação possível e, ao mesmo tempo, o ponto final marca o término do corpo textual, do corpo e da paisagem, nascidos no decorrer dos poemas,

perpassando a ideia do movimento cíclico presente no todo da obra, pois para haver um começo há que ter um fim, e, assim, a estrutura formal une-se ao conteúdo.

Neste momento final, podemos perceber, com clareza, que, além do exercício metonímico, há o exercício da metalinguagem que se evidencia em uma escrita sobre o próprio ato de criação, a qual chega ao fim reiterando o nascimento do corpo textual na nova paisagem da diagramação da página, a qual volta a ter poemas que a ocupam inteiramente, no vazio do ar preenchido pela sonoridade dos versos e na própria obra que se materializa. Assim, o poeta canta o ato de criação em seus registros, sem deixar de tocar o leitor. Nas palavras de António Ramos Rosa,

[...] A poesia não tem que exprimir uma realidade. Ela exprime-se a si mesma. Mas, para ser válida, deve incluir-se numa realidade mais larga, a qual corresponderia à dimensão histórica do homem. [...] reside não no que nos diz ou explica sobre a condição humana, não nas ideias, crenças ou atitudes que propõe, mas em nos tornar presente essa mesma condição fundamental, possibilitando a cada leitor o acto de recriação poética. (*apud* GUIMARÃES, 2002, p.18)

E, a condição humana se presentifica exatamente quando o poeta possibilita ao leitor o ato de criação. Se pensarmos no contexto histórico de lançamento do livro, posterior dez anos à Revolução dos Cravos, teremos aí um leitor ávido pela liberdade de escolha e por (re) criar um mundo destruído há pouco. É dessa forma, portanto, que o poeta apesar de valer-se da metalinguagem não encerra o poema em si e consegue levar a cabo o que para Jean-Luc Nancy (2010) foi um programa da modernidade: “Escrever não acerca do corpo, mas o próprio corpo. Não a corporeidade, mas o corpo. Não os signos, as imagens, as cifras do corpo, mas ainda o corpo” (2010, p.10).

Após a escrita árida e arenosa, em ambiente de fluidez sem igual, de voluptuosidade e frescor, pode ser fecundado um corpo, uma escrita de uma obra que se completa, sem

jamais esgotar-se, como um ciclo que se completa para novamente repetir-se. Assim podemos tomar a linguagem adotada por António Ramos Rosa.

#### 4) Considerações Finais

Diante dos apontamentos e das reflexões tecidas, retificam-se, portanto, alguns procedimentos caros à escrita ramos-rosiana, dentre as quais, aquela insistência de imagens conotativas do retorno à origem ou ao caos inicial. De acordo com João Rui de Sousa, em suas considerações sobre a obra *Gravitações* de 1983, a escrita do poeta português incide

[...] não raro, e na esteira de certa linha temática a que desde sempre a poesia de Ramos Rosa se mantém fiel, é a apologia do regresso às origens, à “matéria viscosa” de um caos inicial; da erradicação de todos os lastros culturais, do conhecimento adquirido [...] e, naturalmente, da redescoberta do primeiro dado, da “primeira claridade”, do inaugural de uma nudez absoluta [...]. (1998, p.81).

Esta possibilidade de (re)significação de um caos inicial convida o leitor a desconstruir um real já constituído para reconstruí-lo por meio da imaginação criadora, levando em conta a compreensão da natureza e sua apropriação. Tal ideia afigura-se com a página em branco, com o silêncio, no sentido de que, ao mesmo tempo, comportam uma espécie de vazio e a possibilidade de preenchimento infinito.

Este vazio imanente representado pelo silêncio, por exemplo, revela-se como elo entre todas as partes constituintes da obra. Embora haja uma divisão, e nelas uma graduação no percurso, é preciso retomar a ideia de que há, antes de tudo, uma espécie de unidade cíclica que sugere um eterno retorno à origem. Neste sentido, o silêncio, bem como a ausência, é imanente a toda palavra, posto que é fundamental na criação do ser, do mundo, da linguagem e, por conseguinte, da poesia.

O poeta despe a palavra de adornos e faz mostrar a potência contida no verbo. Tal afirmação pode ser observada quando notamos a escassez das conjunções, principalmente, na seção que comporta o pronunciamento das possibilidades, a saber PRONUNCIAR A TERRA. De acordo com Gastão Cruz, a obra poética de António Ramos Rosa apresenta-se

de maneira pujante, mesmo baseada na “nudez, evidência, pobreza”, pois consegue unir teoria e prática, ou seja, “a consciência entre o acto de escrever e a imagem escrita.” (CRUZ,1973, p. 124). Assim posto, o verbo atualiza-se por meio da subjetividade, que permite ao sujeito transfigurar o espaço de forma revolucionária, tanto em sentido íntimo, quanto em sentido público, ou seja, a construção da paisagem se dá dentro, e mais, durante o processo complexo que é a leitura exigida pela obra ramos-rosiana.

O mundo já destituído de sua aparente objetividade torna fértil o campo do possível, imprime-lhe vida através da palavra fecunda. Ora, na poesia de Ramos Rosa, a palavra se caracteriza por uma dinâmica intrínseca ao momento de origem, posto que, ao ousar quebrar o silêncio, vencer a página em branco, o poeta transforma a linguagem em poderoso veículo de contato com o mundo. E, neste aspecto, há em sua obra fortes tendências para uma linguagem metapoética, que chega a superar a metalinguagem, enquanto processo corrente, e coloca o poema como que diante de um espelho: “Metalinguagem é pouco para expressar tal processo. O discurso fala de si mesmo, mas através de seus movimentos, desdobramentos, de liberação, enfim, de todo um jogo da linguagem auto-excitante” (DIAS, 1985, p. 28).

Quando o poeta sugere a desconstrução como condição para a criação, ao contrário de significar a esterilidade da palavra, o que se habilita é a abertura da possibilidade real da criação. O par antinômico desconstrução/construção emparelha-se com o da própria definição da geografia cultural, posto que, segundo Michel Collot (2013), se o modernismo manteve por tanto tempo o costume da ruptura e da desconstrução, o momento atual parece ser o de reencontrar o caminho da unificação, sendo a paisagem a via de acesso, enquanto modelo e espaço da experimentação, que une o homem ao seu impulso primordial: “o homem e seu meio ambiente, a arte e a natureza, a ciência e a experiência, a tradição e a

inovação.” (COLLOT, 2013, p.199)

Assim, podemos afirmar a paisagem literária dada em *Dinâmica Subtil* como formada e transformada pelo leitor na medida em que este é intimado a aceitar o desafio proposto pelos muitos recursos da linguagem, conforme apresentados e analisados.

Desse modo, o título desta dissertação (*A formação da paisagem em Dinâmica Subtil, de António Ramos Rosa*) se justifica na medida em que, de acordo com os apontamentos e reflexões até aqui desenvolvidos, o objetivo proposto atingiu o seu termo: analisar a obra poética *Dinâmica Subtil* através da Geografia Cultural, quando, ao descrever como a paisagem literária se afigurava na obra dentro da nossa proposta de interpretação, tecemos, concomitantemente, os diversos recursos utilizados pelo poeta para inaugurar espaços semânticos, que, ao longo desta leitura, aclaramos e exemplificamos, lançando mão do conceito de paisagem, estendemos ao leitor, transformando-o, assim, num (co-)participante/criador.

Diante de todas as considerações anteriores, podemos esboçar uma reflexão final, já que, com tais ferramentas, interessa-nos ainda deixar em aberto a curiosidade quanto à capacidade de reconfiguração pela linguagem em promover mudanças culturais e geográficas, afinal, o conjunto de significados pode ser reelaborado a partir da imaginação criadora, que molda mundos possíveis e tem o poder de transformar o real,

No enfoque da geografia humanista, todo ambiente que envolve o homem, seja físico, social ou imaginário, influencia sua conduta. A realidade é interpretada e os fenômenos são observados como parte de um fenômeno maior, integral, sendo a paisagem percebida pelo indivíduo não como soma de objetos próximos um ao outro, mas de forma simultânea. (MELO, p. 34, 2001)

Portanto, integra-se assim, o tripé conceitual proposto por Collot que pretende unificar sujeito, paisagem e linguagem. E, apesar desta última constituir apenas uma parte

desta complexa relação, em que não há limites exatos entre estes três membros, é precisamente ela, enquanto espaço de infinita possibilidade, que insurgirá ao poeta, especialmente ao António Ramos Rosa, como a última chance de uma unificação absoluta entre os demais formadores do tripé, na esperança de que a linguagem (re)significada materialize-se em atos e práticas libertadores. Assim, posto que conseguimos mapear, aqui, os recursos poéticos em António Ramos Rosa para invocar a palavra que exorciza o obsoleto, lançamos a reflexão sobre a possibilidade da transformação de paisagens físicas tradicionais por meio da (re)significação advinda destes recursos poéticos. Aí está a ênfase do fazer poético de *Dinâmica Subtil* e sua capacidade criadora na formação da paisagem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALVES, Ida Maria Ferreira. *Paisagem e poesia: uma certa maneira de ver e escrever*. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências – USP. 2008.

Em

[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/039/IDA\\_ALVES.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/039/IDA_ALVES.pdf). Acessado em 20 de setembro de 2014.

ALVES, Ida Maria Ferreira e FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: EdUFF, 2010.

ALVES, Ida Maria Ferreira e MAFFEI, Luiz (Orgs.). *Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

AMARAL, Fernando Pinto do. “Melancolia e plenitude na poesia de António Ramos Rosa”. In: MENDES, Ana Paula Coutinho. (Org.). *Poesia do séc. XX : com António Ramos Rosa ao fundo*. Porto: Universidade do Porto, 2005, p. 41-52.

\_\_\_\_\_. *O mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente (autores revelados na década de 70)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

BARTHE-DELOIZY, Francine. “No paraíso terrestre, entre representação e práticas: os espaços da nudez (Através de um exemplo: o mundo naturista).” IN: SERPA, Angelo (Org.). *Espaços culturais, vivências, imaginações e representações*. Salvador: EdUFBA, 2008, 339-353.

BROSSEAU, Marc. “Geografia e literatura”. IN: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Geografia cultural: uma antologia, volume II*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p.265-287.

BUESCU, Helena Carvalhão. "Paisagem literária : imanência e transcendência" In: *Revista Colóquio/Letras* 179. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Jan. 2012, p. 9-18.

\_\_\_\_\_. “Recensão crítica a *Dinâmica Subtil*, de António Ramos Rosa;

*Gravitações*, de António Ramos Rosa”. In: *Revista Colóquio/Letras* 87. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, set. de 1985, p. 86-87.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Poesia concreta brasileira: história e crítica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CLAVAL, Paul. “A Geografia cultural: o estado da arte”. IN: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p.59-97.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da linguagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.  
\_\_\_\_\_. “Pontos de vista sobre a percepção de paisagens”. Trad. Denise Grimm. In: ALVES, Ida; NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé. (Orgs.). *Literatura e Paisagem em diálogo* [online]. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

CORBIN, Alain. *O território do vazio. A praia e o imaginário Ocidental*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CORRÊA, Roberto Lobato. “Geografia Cultural: passado e futuro – uma introdução”. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p.49-57.

\_\_\_\_\_. *Sobre a Geografia cultural*. Disponível em: < [http://www.ihgrgs.org.br/Contribuicoes/Geografia\\_Cultural.htm](http://www.ihgrgs.org.br/Contribuicoes/Geografia_Cultural.htm), 2009 >. Acesso em: 28 setembro de 2014.

COSGROVE, Denis. “Geografia cultural do milênio”. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p.17-46.

COSTA, Paula Cristina. *António Ramos Rosa, um poeta in fabula*. Vila Nova de Famalicão: Quase Edições, 2005.

\_\_\_\_\_. "Recensão crítica a *O Princípio da Água*, de António Ramos Rosa"

In: *Revista Colóquio/Letras* 157/158. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, jul. de 2000, p. 389-390.

CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Plátano Editora, 1973.

\_\_\_\_\_. “António Ramos Rosa: a legitimidade das palavras”. In: MENDES, Ana Paula Coutinho. (Org.). *Poesia do séc. XX: com António Ramos Rosa ao fundo*. Porto: Universidade do Porto, 2005, p. 23-30.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Trad.: Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

DIAS, Maria Helena Martins. “À procura de ilhas (des)conhecidas”. In: MOTTA, Sergio Vicente; BUSATO, Susanna (Orgs.). *Figurações contemporâneas do espaço na literatura* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, p. 65-78.

\_\_\_\_\_. *As distintas margens da escrita literária*. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

\_\_\_\_\_. *O Signo do desejo: uma leitura da poesia de António Ramos Rosa*. São Paulo: FFLCH/USP, 1985 (Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa).

ERTHAL, Aline Duque. *Ruy Belo: um corpo que se escreve com a paisagem*. Niterói, RJ, 2012. 105f. Dissertação de Mestrado em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa. Universidade Federal Fluminense.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad.: Marise M. Courioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUERREIRO, António. “António Ramos Rosa e o horizonte da palavra”. In: ROSA, António Ramos. *Obra Poética*. Coimbra: Editorial Coimbra, 1989, vol. 1, p. 9-15.

GUIMARÃES, Fernando. *A poesia portuguesa contemporânea – do final dos anos 50 aos anos 90*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quas1, 2002.

- KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Trad.: Eric Nepomuceno e Luis Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2003.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Zahar. Rio de Janeiro, 1986.
- LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.
- \_\_\_\_\_. "Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984) : literatura e revolução"  
In: *Revista Colóquio/Letras*. 78. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Março de 1984, p. 7-16.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda. *A poesia de Jorge de Sena*. Testemunho, metamorfose, peregrinação. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1998.
- LUCHIARI, Maria Duarte Paes. "A (re)significação da paisagem no período contemporâneo". IN: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p.9-28.
- MARÍ, Antoni. "Paisaje y literatura". IN: NOGUÉ, Joan. (Org.). *El paisaje em la cultura contemporânea*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2008, p. 141-154.
- MARTINS, Manuel Frias. *Sombras e transparências da literatura*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- MELO, Vera Mayrinck. "Paisagem e simbolismo." IN: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p.29-48.
- MENDES, Ana Paula Coutinho. "A poesia como corrente electiva". In: *Revista Colóquio/Letras* 143/144. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, jan de 1997, p. 184-194.
- \_\_\_\_\_. "Vergílio Ferreira e António Ramos Rosa – o encontro entre o romancista e o poeta". *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*. Porto: Universidade do Porto, II Série, vol. XXII, 2005, p. 271-290.

- MINCA, Claudio. “El sujeto, el paisaje y el juego pós-moderno”. IN: NOGUÉ, Joan. (Org.). *El paisaje em la cultura contemporânea*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2008, p. 209-232.
- MOTTA, Sergio Vicente; BUSATO, Susanna (Orgs.). *Figurações contemporâneas do espaço na literatura* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. 1<sup>a</sup>. ed. Trad.: Tomás Maia. Lisboa: Vega Passagens, 2000.
- NAVA, Luís Miguel. *Ensaaios Reunidos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. Luís Miguel. *Ensaaios Reunidos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa. “Os ofícios da casa da casa – questões da poética do espaço em António Ramos Rosa”. In: ALVES, Ida M. Ferreira e MAFFEI, Luis. (Orgs.). *Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 121-130.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3<sup>a</sup>. ed. Trad.: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no Neo-Realismo português: arqueologia de uma problemática*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- REIS, Carlos. *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*. Coimbra: Almedina, 1983.
- REYNAUD, Maria João. “Árvore – Um olhar transversal”. In: *Revisa Estudos em Homenagem ao Professor Doutor Mário Vilela*. Porto: Universidade do Porto, Volume 2, 2005, p. 679-683.
- ROCHA, Clara. *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

- ROSA, António Ramos. *A palavra e o lugar*. Lisboa: Dom Quixote, 1977.
- \_\_\_\_\_. *A parede azul*. Estudos sobre poesia e artes plásticas. Lisboa: Caminho, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Animal olhar*. São Paulo: Escrituras Editora, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Deambulações oblíquas*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Dinâmica Subtil*. Lisboa: Ulmeiro, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Gravitações*. Lisboa: Litexa, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O aprendiz secreto*. Lisboa: Quasi Edições, 2001.
- \_\_\_\_\_. “O conceito de criação na poesia moderna”. *Revista Colóquio/Letras* 56.
- \_\_\_\_\_. *Sobre o rosto da Terra*. Covilhã: Liv. Nacional, 1961.
- Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, julho de 1980, p. 5-11.
- \_\_\_\_\_. *Poesia, liberdade livre*. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1962.
- SANTOS, Milton. *Por uma Geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica*. Edusp, São Paulo, 2004
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- SOUSA, João Rui de. *António Ramos Rosa ou o diálogo com o universo*. Leiria: Editorial Diferença, 1998.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Neo-Realismo literário português*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.