A imagem no poema «A flor que ainda não nasceu na página», de António Ramos Rosa

Rachel Hoffmann[1]

UNESP, SJRP - São Paulo (Mestranda)

Palavras-chave: António Ramos Rosa, imagem literária, erotismo.

Keywords: António Ramos Rosa, literary image, eroticism.

O poema «A flor que ainda não nasceu na página», de António Ramos Rosa (Rosa, 2001: 42-43) se inicia com um verso emblemático que já anuncia a movimentação de todo o texto de encenar a escrita poética. Desse modo, ele não poderia ser entendido apenas como metalinguagem, mas como uma escrita que abre seus procedimentos aos olhos do leitor e convida-o a construir as imagens e segui-las durante toda a leitura. O verso inicial se potencializa ao se estender para além da linha, pelo recurso do encavalgamento, na tentativa de prosseguir na exploração das peculiaridades do objeto que pretende descrever. Desse modo, o não acabamento e o adiamento da criação do signo «flor», dentro do universo do poema, é mostrado pelo sentido parcialmente incompleto do verso que se prolongará por toda a estrofe, num jogo de desvendamento e ocultação. O verso ainda parece centrar-se sobre a significação da iminência, presente em expressões como «ainda não», as quais, aliadas aos outros elementos dos versos, se colocam como negação e promessa.

A estruturação da estrofe, feita a partir de versos livres, se por um lado não permite a averiguação de acentos fixos, por outro, mostra novamente a necessidade de um leitor que aceite participar do jogo que ela propõe e possa declamar o texto potencializando as palavras as quais julgar mais importantes (Goldstein, 1994: 37). De

[1] Com o apoio e colaboração das Professoras Doutoras Sônia Helena de O. Raymundo Piteri e Maria Heloísa Martins Dias, professoras de Literatura Portuguesa na UNESP de São José do Rio Preto, São Paulo.

outra forma, no entanto, a sonoridade do poema se faz presente de uma maneira mais pontual na repetição das vogais nasais nos dois primeiros versos da estrofe que inicia o poema. Essa insistência em explorar a nasalidade acabaria por sugerir o alongamento dos versos como que já mimetizando a busca pela formação da palavra poética. A repetição, como recurso explorado em todo o texto, também aparece em seguimentos determinados, focalizando, na maioria das vezes, a negação e a afirmação. O que se vê é uma troca entre o «ser» e o «não ser», realizada pelas locuções «não é» ou «já não é», seguidas de signos que formam uma imagem poética; assim, a negação e a afirmação se equivalem, reafirmando o desejo de realização/concretização do poema pela escrita.

De uma maneira geral, ao relacionar os primeiros versos do poema com os restantes, nos lembramos das afirmações de Barthes em *Aula* (1980) a respeito do poder impregnado na língua. Segundo ele:

> […] a língua entra a serviço de um poder. Por um lado, a língua é imediatamente assertiva: a negação, a dúvida, a possibilidade, a suspensão de julgamento, requerem operadores particulares que são eles próprios retomados num jogo de máscaras linguageiras […] Por outro lado, os signos de que a língua é feita, os signos só existem na medida em que são reconhecidos, isto é, na medida em que se repetem; o signo é um seguidor, gregário; em cada signo dorme um monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão reconhecendo aquilo que se arrasta na língua. (Barthes, 1980: 15)

Em seu texto, o crítico prossegue na reflexão de que a única forma de combater esse poder é dentro da própria língua, num exercício que ele chamou de «trapaça salutar» (1980: 16), modo como ele entende a literatura. Pensando a respeito do trecho de *Aula* (1980) escolhido e tendo em mente o poema que analisamos, percebemos o trabalho com a linguagem de forma a subverter os poderes da língua. Os signos presentes na poesia diferem-se daqueles utilizados na comunicação corrente: eles não são proferidos de modo a serem percebidos como instrumento para se chegar a um sentido ou como meios de se afirmar as mesmas coisas. No poema, a repetição sempre irá reatualizar os significados da palavra, além de produzir um efeito de singularização que faz com que o leitor contemple esse novo objeto de forma diferenciada. De outro modo ainda, a repetição presente na escrita poética não teria como objetivo a fixação de um sentido, mas produziria a sensação de sedução pela reiteração de sons que lhe conferem um ritmo alternado, de retorno e avanço.

O impedimento percebido na linguagem corrente da expressão das sentenças que fujam da asserção não é verificado na linguagem literária. No poema lemos a tensão nascida do paradoxo da aproximação dos termos «ser» e «não ser», como a tentar criar um intervalo entre as afirmações absolutas que tentam definir a imagem da flor. A possibilidade da contradição difere a linguagem literária da linguagem para a comunicação, subvertendo as noções de clareza da língua e denunciando as máscaras utilizadas pela

última para esconder o caráter arbitrário do signo e a artificialidade dos posicionamentos encontrados em cada discurso não-literário.

Dentro do texto, a repetição da palavra «flor» gera sua formação como imagem poética não cristalizada e em constante movimento. Essa movimentação pode ser contemplada visualmente no poema ao se enxergar o signo «flor» em diversos pontos da página impressa. A diferenciação afirmada entre a «flor» e seu referente desdobra-se num intervalo: a flor como imagem ou objeto estético que, não correspondendo ao real nem ao signo na comunicação verbal, preservaria o «sabor» do primeiro e a concretude do segundo e devolveria a visão do objeto em si e da palavra em suas potencialidades (Chklovski, 1975: 45).

As imagens que afirmam a existência de um intervalo entre o objeto artístico que se cria e seu correspondente na «realidade» («Não é ainda uma flor de palavras e já não é a flor vegetal/ mas nesse intervalo é a flor do desejo») nos chamam a atenção ao lembrar uma definição de imagem trabalhada por Bosi em *O ser e o tempo da poesia* (1977). Nela, o autor afirma que «A imagem é um modo de presença que tende a suprir o contado e a manter juntas, a realidade do objeto em si e sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo» (Bosi, 1977: 19). Assim, o «ser» e o «não ser» da linguagem poética, além de atrair o leitor, revela a relação do eu-lírico com os elementos que articula. Ainda dentro do contexto que seguimos, entendemos que o poeta, como ser representado no poema, tem, na leitura, uma existência plena apoiada em sua tentativa de realização da poesia, se envolvendo de maneira quase que inseparável nas imagens que vai modulando.

Bosi, em outro momento de seu livro, defende o fenômeno verbal como um modo de «franquear o intervalo que medeia entre corpo e objeto» (1977: 28). Tal afirmação nos leva a reiteração do lugar da escrita poética como presente naquele «intervalo» a que o eu-lírico se refere. Um lugar que compartilha negação e afirmação sem optar por nenhum deles e existe como espaço de relação entre o «eu» e a «palavra» e ainda entre o «eu» e o leitor.

O jogo de afirmação/negação presente em todo o poema, «não é ainda» e «e já não é», também impede a estagnação do discurso e reafirma-se enquanto busca. O erotismo que aflora da investigação do objeto e da sua focalização por diversos campos, estabelecendo as relações flor-página, flor-ramo, flor-palavra, flor-vegetal, além de possibilitar o intercalar das diferentes naturezas do objeto, enquanto signo ou enquanto «realidade», se revela de maneira mais acentuada na locução «flor do desejo», que também nos alerta a outros significados. A locução nos remete a simbologia da palavra «flor» ligada ao feminino, símbolo que será retomado em outras estrofes do poema.

Pela movimentação da linguagem literária no texto de António Ramos Rosa, pela tentativa de exploração dos sons e da plasticidade da palavra, salientando-se nessa

última a esfera icônica do signo, poderíamos enxergá-lo à luz da afirmação de Barthes de que a literatura «encena a linguagem» (1980: 19). Nesse sentido entendemos que todo o poema trabalharia para o ecoar e o confrontar de sentidos diversos a partir das potencialidades dos signos. No processo de leitura do poema ainda somos levados a pensar a afirmativa de Barthes de que a literatura preservaria o «fulgor do real» (1980: 19), já que a escrita daquele também parece de certa forma revitalizar os signos, redirecionando-os e mantendo-os vivos e abertos a diferentes interpretações.

O poema, feito a partir de enunciações, denuncia a linguagem como meio de implicações, ambigüidades, rodeios. Assim, a insistência em procedimentos calcados na repetição, ao mesmo tempo em que desarmam nossos saberes já arraigados sobre a significação das palavras e suas referências no mundo extralingüístico, aceitam o signo como elemento de convencimento ou encantamento.

Ainda na primeira estrofe, notamos a relação do eu-poemático com a linguagem a partir da presença do verbo «ver» na primeira pessoa do pretérito perfeito do indicativo, ao mesmo tempo em que entrevemos a relação entre texto e leitor, já que a imagem poética vai se transformando no decorrer da leitura. Assim, novamente entendemos o texto como o espaço de relação do leitor e do eu-lírico pela palavra poética. Ligação esta que passa pela questão do erotismo ao se colocar como sedução, jogo de revelação e ocultamento.

A referência ao verbo «ver» também permite que desenvolvamos uma outra reflexão a partir do seguinte apontamento de Bosi (1977: 20):

> A imagem, mental ou escrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. O objeto dá-se, abre-se (latim: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto aparência, esta se *parece* com o que nos apareceu. Da aparência à parecença: momentos contíguos que a linguagem mantêm próximos.

Tal comentário desperta-nos para o fato de a visão ser um dos únicos sentidos do eu-lírico destacados no texto. No momento em que ele se propõe a escrever o poema, retoma a lembrança do deslumbrar a «flor vegetal» com a qual a «flor-palavra» vai manter um jogo de aproximação e afastamento. A aparência desenvolvida pelas imagens no texto, no entanto, vai ganhando uma autonomia relativa com relação à «flor real», na medida em que se coloca como revelação ou nascimento de um outro tipo de realidade: a da escrita, a da fantasia.

A formação da «flor» como imagem poética é mostrada na segunda estrofe, a qual indica seu nascimento a partir do verbo «despontar». Esse, por sua vez, demonstra uma polissemia no contexto do poema que permite a existência de significados distintos em seu vocábulo: podemos entendê-lo como nascimento ou ainda como uma referência à ponta do lápis. Desse modo, despontar seria nascer do grafite que escreve. A referência ao «ar» ainda deflagra outro elemento da poesia, a qual não apresenta a concretude do

signo apenas como manifestação escrita, mas também como fala na leitura declamada. Sua presença, então, ressaltaria o aspecto físico da criação poética, já que o «ar» liga-se a respiração que se prepara para a fala.

A referência ao ato físico de escrever e o modo de vê-lo como resultado de um gesto, como esforço e construção presentes na citação do verbo «despontar» e do substantivo «ar» acaba por proporcionar a possibilidade de levantamento de questões já apontada por Martins (1985: 25). A autora no momento inicial de sua dissertação, faz as seguintes afirmações:

> Escrever é um ato físico em que a mão roça o papel, «a ponta do lápis» coincide «com a ponta da sombra do lápis», a folha, «ó feliz falha», se abre ao escorrer da tinta, o pulso acende as palavras. Estas imagens exploradas por Ramos Rosa presentificam a concepção da poesia como um *fazer;* a linguagem é um ser com o qual o eu mantém uma relação activa, presente e contínua, marcada sensorial e sensualmente.

Entendemos que esse comentário acaba por apontar para as questões que levantamos: o poema ao discutir o seu fazer também o coloca como ato físico, no sentido de intimamente ligado ao corpo, por meio das sugestões provindas do uso dos termos «despontar» e «ar» e ainda pela referência ao olhar quando o eu-lírico diz que vê o objeto que vai transfigurar na sua escrita.

O aspecto sonoro também é trabalhado na segunda estrofe por meio da repetição de fonemas nasais e sibiliantes e pelo paralelismo sintático dos dois últimos versos. A presença dos fonemas nasais e sibilantes, além de novamente apontar para um alongamento dos versos, mimetiza a presença do «ar» na formação da imagem «flor» e ressaltam sua condição efêmera ao mostrar sua existência no momento da leitura, na relação entre leitor e texto.

A exploração da sonoridade e o uso do encavalgamento em outros momentos do poema acabam por ressaltar a questão da temporalidade necessária à formação da imagem poética em contraposição com a imagem visual. De modo contrário a essa, que se dá de maneira imediata, a imagem na poesia se coloca em formação a ir se enriquecendo em cada sílaba e a coloca em movimento, enredando-a em novos significados. Além desses aspectos, entendemos que a repetição é uma forma de referência ao tempo, como uma maneira de recuar e avançar, aglutinando novos sentidos a palavra «flor», por exemplo. A esse respeito, Bosi (1977: 42) afirma que «A volta não reconhece, apenas, o aspecto das coisas que voltam: abre-nos também, o caminho para sentir o seu ser [...] A volta é um passo adiante na ordem da conotação, logo na ordem do valor». Se a repetição da palavra «flor» pode, de alguma forma, gerar a idéia de retorno, os paralelismos também se servem a esse papel, gerando uma volta a um esquema sintático e uma reiteração de sons semelhantes, causado pelo uso das mesmas palavras, mas ao mesmo tempo trocando alguns de seus elementos e modificando seus sentidos.

De modo um pouco distinto do que Bosi parece defender, Paz, em *O ser e o tempo da poesia* (1982), aborda a imagem como uma realidade que se mostra de modo inteiro e pleno de uma só vez. Na verdade, também trabalhando com a diferenciação da imagem utilizada na linguagem corrente e a imagem poética, o crítico aponta para o fato de a primeira ser utilizada como meio, instrumento para a comunicação enquanto a outra bastaria a si mesma e conteria algo de indizível, captável apenas na poesia. A imagem no poema guardaria uma unidade e uma multiplicidade, ou seja, garantiria em sua organização e contenção o máximo de significados. Sobre isso, é interessante notarmos a existência de afirmações e negações a respeito da figura «flor» no poema. Na formação da «flor de palavras» existiria uma multiplicidade de possibilidades, de sentidos e de caminhos a serem percorridos; dentro da imagem poética caberia a tensão entre o «ser» e o «não ser», e o «sim» e o «não».

A presentificação da formação do objeto estético é ressaltada pela repetição dos vocábulos «são agora», de modo a indicar as mudanças que nele ocorreriam. O apelo imagético parece ligado nesse momento, de certa forma, a uma iconicidade que se faz pela indicação das cores do objeto descrito. A referência à cor branca ganha uma significação ambígua parecendo se ligar tanto à flor como à página em que se escreve, como se «as manchas brancas» fossem os espaços entre as palavras, os intervalos para a passagem de «ar». A presença da cor branca, ao salientar o espaço para a ausência da voz, também explora de outro ângulo o jogo de claro-escuro da linguagem poética, apontando novamente a existência e a falta da palavra e dos objetos a que ela se refere. As demais cores parecem sugerir o amadurecimento da flor em que as «cores tênues» adquiram a vivacidade do verde e do vermelho.

A presença do verbo «ser» no presente, aliado ao advérbio de tempo «agora», dramatizam o amadurecimento da «flor», na medida em que o leitor decifra o texto. A mudança dessa imagem vai se projetando desde a possibilidade do seu nascimento até a sugestão de sua morte no final do poema. Esse trajeto parece ainda ser trespassado pela sensualidade, principalmente no tocante à transformação das cores tênues em vermelho e pela referência indireta ao miolo da flor, sugerindo fertilidade.

No trabalho com o som, a troca do «p» pelo «s» em «pétalas» e «sépalas» novamente mostra as mudanças que se operam e que são declaradas de forma mais explícita pelo verso: «A cada momento o seu aspecto modifica-se», situado bem no meio da estrofe de maneira a potencializar a sua idéia como um dos aspectos centrais do poema. A continuidade do discurso ainda é mostrada pelo polissíndeto, ligando o que foi dito ao que será revelado.

A sonoridade dos fonemas nasais também será explorada na terceira estrofe. Nela, o uso do gerúndio sugere, além da continuidade, uma circularidade que produz um efeito de vertigem. Outros fonemas como a vogal «o» são explorados, mas em sua potencialidade icônica. A vogal «o» apresenta o círculo ao que o texto se refere aos olhos do leitor:

uma realidade feita de palavras. Além do recurso da repetição da forma dos verbos no gerúndio, novamente o encavalgamento ilustra o desdobrar da linguagem sobre si mesma. A estrofe ainda parece se colocar no centro do poema, percepção reforçada pela presença das palavras «centro» e «círculo». Tal forma nos lembra o miolo da flor e, sua relação com as demais imagens, demonstra mais uma vez o erotismo da linguagem de Rosa.

O «miolo» da flor se apresentaria como um espaço para a fecundidade da escrita ao aproximar-se ao mesmo tempo do útero que gera o filho e do órgão masculino sugerido pelas «hastes». Nesse movimento existe novamente uma tensão entre os elementos masculinos e femininos, já que o substantivo «fulva» não deixa de sugerir sonoramente o vocábulo «vulva». Nessa estrofe ainda a presença da abelha que recolhe o pólen nos lembra as relações já destacadas nessa análise: ela poderia ser vista como o escritor que recolhe nas palavras novos meios de construção e significação ou do leitor que lê o que lhe é oferecido.

Na passagem ainda podemos notar outro recurso utilizado na poesia de Ramos Rosa que é a ligação entre o mundo natural e o corpo, tanto do ser humano como o da escrita. Se em outro momento da análise ressaltamos as «manchas brancas» como pertencentes à flor que o poema parecia descrever, na estrofe em que nos detemos, as «hastes fulvas», por exemplo, já mostram em si a conjunção entre a imagem natural e a física pelos aspectos que já exploramos. A palavra «pólen» poderia ser entendida como a própria palavra poética que gera e se desdobra em múltiplos sentidos.

Relacionando o poema com outras observações de Paz, poderíamos compreender como procedimento de singularização a aproximação de elementos distintos para a criação da imagem no texto. Nos termos do crítico: «a imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição» (1982: 120), a partir de tal comentário compreendemos o porquê do poema de Rosa nos causa um sentimento de estranhamento. Na verdade, as construções repetidas muitas vezes tentam se centrar em afirmações assertivas que giram em torno de metáforas como em «A flor que ainda não nasceu na página [...] é a flor do desejo», «[...] sua contradição é sua coincidência». Nas seqüências que nos vão sendo apresentadas, não bastasse a tensão gerada entre a afirmação e a negação, os próprios termos comparados podem ser vistos como opostos. A insistência no uso da metáfora ainda acaba por conferir ao poema uma compactação: ele consegue dizer em poucas palavras outros sentidos, dando a impressão de que alguns deles não serão atingidos pela simples discursividade. O último trecho de versos citado nos choca por percebermos também a troca de sentidos proposta por Paz; segundo ele, na linguagem poética, os elementos contrários ao mesmo tempo em que se fundem, mantêm a sua individualidade. Assim a «contradição» é «coincidência» sem deixar de ser contradição. Dentro ainda dessa observação, vemos que eles adquirem uma força maior em sua carga semântica, pois compartilham, mas também, se definem a partir da negação da outra palavra.

Apesar de termos atentado-nos mais diretamente com a questão da unidade e da individualidade, entendemos, com a leitura de Paz, que esse não é o elemento diferenciador entre a imagem provinda da observação do real e aquela presente dentro do texto. Na realidade, e nos termos do crítico, o que se vê no poema é que a imagem não é apenas uma representação de um objeto, mas, como elemento de arte, recria suas referências e cria uma existência diversa. A imagem se teatraliza dentro do poema; nele, a imagem é colocada diante de nós. Tal constatação remete-nos de maneira mais vigorosa a tentativa de presentificação do amadurecimento da flor no texto. A sonoridade do poema e o tempo de sua leitura sugerem o nascimento e a morte dessa «flor de palavras», viva apenas enquanto posta em movimento pelo leitor.

Na estrofe que aqui nos detemos, vemos a citação de certos elementos que sugerem o aspecto erótico do texto. No entanto e como pretendemos explorar, entendemos que esse aspecto deva ser trabalhado também estruturalmente e para isso nos apoiaremos no livro *O prazer do texto* (1978) de Roland Barthes. Em sua obra, Barthes não segue um método tradicional de exposição de conceitos e uma aplicação dos mesmos, isso porque, justamente, sua visão crítica vê a literatura enquanto uma prática que, por meio do desvio e confluências de linguagens, produz o que ele denomina «paz dos textos». Sua teoria estaria calcada na noção de que a linguagem utilizada como meio para a significação nos mais diversos discursos acaba por favorecer a criação e propagação de estereótipos, enquanto que a literatura, por se calcar numa teatralização da linguagem combateria a *doxa* dentro de seu próprio ponto de surgimento. O sentido do erotismo ganhará ainda mais facetas nessa obra de Barthes e tais noções podem esclarecer algumas passagens do poema que analisamos.

Para o crítico, o texto de fruição faz com que o seu leitor seja uma espécie de revolucionário no momento em que entra em contato com o objeto artístico. A leitura aproximaria-se do gozo e mais ainda revelaria o erotismo provindo do jogo com a palavra. Novamente salientamos que aquele não precisa necessariamente ser trabalhado tematicamente, mas se traduz em um prazer que vem da observação do trabalho artístico. O erótico do texto surgiria da intermitência, do intervalo entre o dito e o não dito, o revelado e o oculto. É dessa fenda, que estimula a investigação e que nunca acaba em revelação que esgota o texto, que nasce a excitação da leitura. No texto que lemos podemos observar esse fato justamente pelo jogo entre o «ser» e o «não ser», envolvido na criação da imagem poética «flor». Essa, por sua vez, estaria situada em um «intervalo» entre uma aproximação e um afastamento do real.

Como espaço de fruição, o texto literário pode colocar-se como uma espécie de «paz», como já salientamos. Para produzi-la, ele não se ocuparia da representação para chegar a um determinado discurso, mas se ocuparia da figurativização. Além desse aspecto, a literatura se afasta dos demais discursos por não se ligar a uma figura de autoridade por detrás dela, por não conter referentes extralingüísticos diretos e por

inverter aspectos da língua como o léxico ou como a sintaxe. Esse trabalho de desligamento do mundo «real», porém, nunca é completo, já que a ideologia produz uma sombra e um jogo de claro e escuro no texto artístico (Barthes, 1978). No poema, a realização de um texto para a fruição é feita principalmente pela repetição, paralelismos e polissíndetos. Nos discursos cotidianos podemos perceber a repetição de mesmos conceitos a respeito dos fatos de modo a propagar os estereótipos e produzir um efeito de naturalização dos eventos. Para Barthes, a repetição pode ser erótica quando excessiva ou quando mostra o inesperado. Nesse sentido, entendemos que os paralelismos, em sua abundância, fornecem uma sonoridade expressiva ao texto ao mostrar a imagem poética em constante transformação.

O poema prossegue em sua proposta de criação da palavra poética na estrofe seguinte. Na verdade, desde o seu início, o texto aponta para uma discussão possível sobre o reconhecimento da existência da linguagem literária e a questão da representação. As questões que se envolvem aqui podem ser entendidas como, até certo ponto, referentes ao nascimento da literatura como imagem transfigurada do mundo. A referência ao «gérmen» da palavra nos remete, sonoramente ao «pólen», já citado, pela porção final do vocábulo. Esse, que na nossa leitura pode corresponder às potencialidades significantes do signo, auxilia na interpretação do signo «gérmen» tanto como se referindo aos aspectos microscópicos da palavra, a serem trabalhados meticulosamente pelo poeta, como a um embrião, o que novamente aponta para o nascimento e a criação.

Na movimentação que o texto realiza percebemos o deslocamento incessante da linguagem pelas referências às imagens da flor que se intercalam e não permitem a fixidez de um sentido uno. Entendemos que a correspondência a qual o signo «flor» teria com sua realidade material seria exatamente seu fulgor enquanto linguagem literária que assume uma vida própria.

A movimentação do texto ainda aparece pelo uso dos tempos verbais que passam do presente, para o gerúndio e para o futuro nas estrofes 2, 3 e 4 e nos remetem novamente ao «desejo» referido na primeira estrofe: da transformação sugerida nas estrofes 2 e 3, passa-se ou volta-se, novamente a uma vontade de apreensão do objeto que parece se esquivar. No que consta a materialidade da nova realidade descrita pelo texto, a «flor palavra» se confundiria com a «flor vegetal», já que a folha em que se escreve provém do trabalho com o elemento natural. A variação temporal dos verbos, já observada, revela um movimento ativo ou passivo do eu-poemático, no qual suas atitudes de criação são, de certa forma, desafiadas pela contrariedade da imagem que se cria.

Na tentativa de comparação, o eu-lírico mostra a sua intenção de construir a imagem da «flor» como objeto estético pelo uso do verbo «descrever» no tempo futuro. A citação à «pequena ninfa», além de nos remeter a idéia de delicadeza, nos faz voltar

a atenção à mitologia grega. Nela, a imagem da «ninfa» está intimamente ligada à natureza dos bosques, mares e ventos. Como imagem feminina relacionada à natureza, ela retoma as ligações entre a palavra poética, o corpo da mulher e a fecundidade, trabalhados nas outras estrofes do poema. A descrição que se projeta no futuro e a sua realização na enunciação a ligam a palavra poética ao mundo do mito e da fantasia, afirmando um distanciamento da realidade para o trabalho com a linguagem literária. A comparação repete-se ligando a «flor» como objeto estético à imagem da «gota de água de dedos floridos». Nela, então, há um retorno ao elemento ligado ao corpo pela citação aos «dedos» que personificam a imagem da gota de água. Notamos nesse instante as relações que se estabelecem entre o signo que sugere fluidez, «gota de água», e o que remete ao concreto ou ao corpo, «dedos».

Como já colocamos, podemos imaginar que a terceira estrofe, por discutir a questão da circularidade e pela presença do substantivo «centro», estaria demarcando a parte medial do texto. Se assim a entendemos, ainda podemos compreender as demais como momentos que a circundam. Mais precisamente e atentando-nos às imagens mais visíveis do texto diríamos que as estrofes 2, 3 e 6 se ocupam mais em descrever a «flor» que se forma como objeto estético enquanto que nas demais há ainda o espaço para que o eu-lírico coloque suas impressões diante dela. Tal é o caso da estrofe 5; nela, o eu-lírico se afirma como alguém que simultaneamente vê o objeto artístico ganhando vida por si e que o constrói.

O efeito do paralelismo se mostra no estabelecimento de relações entre os diferentes elementos postos. No caso da estrofe na qual nos detemos ele consegue relacionar «contradição» e «diferença» e «coincidência» e «identidade». No jogo proposto pela metáfora, marcada pelo uso do verbo «é», as palavras comungam significados mesmo dentro da antítese em que se colocam. Na verdade, novamente, o que os versos tematizam é a diferença entre o objeto real e o estético. Nesse sentido, são a contradição e a diferença entre o objeto na poesia e o da realidade que permitem sua existência plena. No entanto, ao mesmo tempo, aquele só é reconhecível pela sua relação com o objeto extra-textual. Assim, o signo «flor» no texto se refere e não se refere à realidade extralingüística.

Outra vez, o poema refere-se a sua própria natureza como elemento que se caracteriza pela impossibilidade de definição una. Ela «é e não é» num intervalo que revela o próprio jogo de sedução do texto que revela e oculta seus sentidos, convidando a um novo olhar que decifre essa iminência já marcada na primeira estrofe. A referência ao vislumbre e ao ato de «ver» do eu-lírico mostram a realização da imagem poética aos olhos também do leitor, fato que é ressaltado pela afirmação desse mesmo «eu» que cria as perspectivas de onde o objeto pode ser contemplado. A referência aos «gestos» do objeto criado não só apontam para a sua vida autônoma, desligada do momento em que

foi escrita e reativada por cada leitura como, novamente, a ligam a uma corporalidade, unindo a palavra ao corpo humano, que se move para significar.

Por fim, a última estrofe parece querer se mostrar como um fechamento das questões já suscitadas. No entanto, não é o que se vê. Na verdade, dentro do texto, ela adquire uma ambigüidade gerada por toda a leitura. A morte do elemento «flor», representada pelo ato de ela cair no solo se faz justamente no momento final do poema, o que parece nos sugerir que a morte dela equivale ao silêncio gerado após a leitura. O solo, nesse sentido, poderia relacionar-se ainda com a própria página em branco em que outros signos da palavra «flor» foram escritos. O encavalgamento utilizado entre o segundo e o terceiro verso acentua essa interpretação, podendo promover a leitura de cada um deles de forma independente ou em continuidade. A concretude do signo poético é ainda afirmada pela última forma escolhida para se referir ao elemento «flor». O uso da inicial maiúscula e de seu posicionamento no final do texto, além de nos remeter a sua repetição na primeira estrofe do poema, mimetiza iconicamente o efeito da «flor» que «cairia no solo», ou melhor, do signo que se escreveria por fim na página. A citação a essa palavra ainda confere ao texto um efeito de circularidade, também dado pelas primeiras palavras da estrofe, «A flor», que correspondem àquelas que iniciam o poema. A circularidade ainda é acentuada pela ausência de pontuação em todo o poema, fato que sugere sua leitura sem pausas.

Também chamamos a atenção para o fato de que os atos finais relacionados à imagem da «flor» ocorrem como que independentes da vontade do eu-lírico, que é apagado nesse momento do texto, o que mostra novamente a formação da poesia como um elemento que foge a uma fixidez e parte em busca de novos significados.

Bibliografia

BARTHES, R (1980). *Aula* São Paulo: Cultrix.

(1978). *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.

BOSI, A (1977). *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix.

CHKLOVSKI, V (1973). «A arte como procedimento». In TOLEDO, D. O. (org). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 39-56.

GOLDSTEIN, N (1994). *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática.

MARTINS, M. H (1975). *O signo do desejo: uma leitura da poesia de António Ramos Rosa*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. São Paulo: Universidade de São Paulo.

PAZ, O (1982). *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

ROSA, A. R (2001). *Deambulações oblíquas*. Lisboa: Quetzal.

Resumo: Esse trabalho pretende analisar o poema «A flor que ainda não nasceu na página» de António Ramos Rosa a partir da observação da discussão que ele realiza sobre o próprio fazer poético. Desse modo, para realizarmos nossa interpretação, partimos de um levantamento de seus procedimentos formais, principalmente no que se refere a repetição e reformulação do signo «flor», como um objeto artístico que se realiza e se desvenda durante o processo da leitura. Acreditamos que o debate sobre a natureza da linguagem literária proposto pelo poema de Rosa recoloca esse objeto como um espaço para a vacilação dos mais diversos discursos bem como de nossa relação com a palavra e com o mundo. Para lermos o poema dessa maneira, nos apoiamos principalmente nas observações de Chklovski (1973), Barthes (1978), Bosi (1977) e Paz (1982).

Abstract: This paper aims to analyze António Ramos Rosa's poem «A flor que ainda não nasceu na página» («The flower which hasn't been born on the page yet»), by observing the discussion that the author himself proposes about poetic writing. So, in order to present our interpretation, we begin by surveying his formal procedures, focusing on what is encompassed in the sign «flower», as an artistic object that is realized and unmasked in the reading process. We believe the debate about the nature of literary language raised by Rosa´s poem relocates this object as a space for hesitation of various discourses, as well as our relationship with the word and the world. In order to interpret the poem this way, we mainly resorted to Chklovski (1973), Barthes (1978), Bosi (1977) and Paz (1982).