

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

GISLAINE CRISTINA DA SILVA ROCHA

**RITMO, IMAGEM E PAISAGEM EM POEMAS DE *POR DENTRO DO*
FRUTO A CHUVA, DE NUNO JÚDICE**

MARINGÁ – PR
2026

GISLAINE CRISTINA DA SILVA ROCHA

**RITMO, IMAGEM E PAISAGEM EM POEMAS DE POR DENTRO DO FRUTO A
CHUVA, DE NUNO JÚDICE**

Dissertação apresentada à Universidade
Estadual de Maringá, como requisito parcial
para a obtenção do título de mestre.

Área: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura e Historicidade

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez

MARINGÁ - 2026

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central Maria Grazia Zolet - UEM, Maringá - PR, Brasil)

R672r

Rocha, Gislaine Cristina da Silva

Ritmo, imagem e paisagem em poemas de *Por dentro do fruto a chuva*, de Nuno Júdice / Gislaine Cristina da Silva Rocha. -- Maringá, PR, 2026.
60 f.

Orientadora: Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2026.

1. Júdice, Nuno, 1949-2024. *Por dentro do fruto a chuva*. 2. Poesia portuguesa. 3. Ritmo - Poesia. 4. Espaço poético. 5. Poética - Paisagem. I. Cortez, Clarice Zamonaro, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 869.1

GISLAINE CRISTINA DA SILVA ROCHA

**RITMO, IMAGEM E PAISAGEM EM POEMAS DE POR DENTRO DO FRUTO A
CHUVA, DE NUNO JÚDICE**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual
de Maringá, como requisito parcial para a
obtenção do título de mestre.

Aprovado em Maringá, 21 de Setembro de 2026.

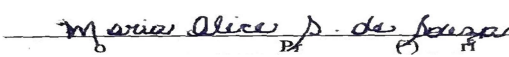
BANCA EXAMINADORA

Clarice Z. Cortez

Orientadora: Prof.^(a) Dr.^(a) Clarice Zamonaro Cortez
Universidade Estadual de Maringá

 Documento assinado digitalmente
LUZIA APARECIDA BERLOFFA TOFALINI
Data: 08/10/2026 16:25:48-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Componente da Banca: Prof.^(a) Dr.^(a) Luzia Aparecida Berloffá Tofalini
Universidade Estadual de Maringá


Componente da Banca: Prof.^(a) Dr.^(a) Maria Alice Sabaini de Souza
Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho

Dedico este trabalho à Deus, minha família, aos meus amigos e a todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram para a minha vida acadêmica ao longo desta caminhada.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, por Sua infinita bondade e misericórdia, por me conceder sabedoria, força e perseverança para concluir esta etapa tão significativa da minha trajetória acadêmica.

À minha orientadora, Professora doutora Clarice Zamonaro Cortez, expresso minha mais sincera gratidão pela generosidade na transmissão do conhecimento, pela competência, dedicação e sensibilidade com que conduziu esta pesquisa. Agradeço por ter acolhido este projeto desde o início, acreditando em seu potencial e oferecendo orientação segura, incentivo constante e valiosas contribuições, essenciais para a realização deste trabalho.

À Professora Doutora Luzia Aparecida Berloff Tofalini (UEM/PLE) e à Professora Doutora Maria Alice Sabaini de Souza Milani (Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho), membros da banca examinadora do Exame de Qualificação e da Defesa Pública, agradeço pelas sugestões, observações e apontamentos, que muito contribuíram para o enriquecimento deste trabalho.

Aos professores da Universidade Estadual de Maringá, agradeço pelas riquíssimas aulas e pelos conhecimentos compartilhados, que favoreceram significativamente minha formação intelectual e contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

À Universidade Estadual de Maringá, pela oportunidade de crescimento intelectual e pessoal e, em especial, à Secretaria de Pós-Graduação em Letras (PLE), pelo atendimento, pelo apoio e pela dedicação ao longo desta trajetória.

À minha mãe, pelo amor incondicional, pelos ensinamentos que moldaram meu caráter e pelo incentivo permanente aos estudos. Seu exemplo de dedicação e perseverança sempre foi minha maior inspiração.

Ao meu esposo, pelo amor, companheirismo, compreensão e paciência ao longo desta caminhada. Obrigada por dividir comigo os desafios, celebrar cada conquista e oferecer apoio incondicional em todos os momentos.

Ao meu querido amigo Thiago Sales, cuja amizade ultrapassou os laços da graduação e se tornou um verdadeiro vínculo de fraternidade. Agradeço pelo incentivo constante, pelas palavras de encorajamento, pelo apoio nos momentos mais desafiadores e por me ajudar a manter o foco e a confiança durante toda esta jornada.

Ao meu amado filho, Ravi, que chegou durante esta caminhada acadêmica e transformou profundamente minha vida. Sua existência renovou minhas forças, deu um novo sentido às minhas conquistas e tornou esta etapa ainda mais especial. Que, um dia, você saiba que foi a maior motivação para que eu perseverasse até o fim.

Por fim, agradeço a todas as pessoas que, de alguma maneira, estiveram presentes nesta caminhada — nas palavras, nos gestos, nas conversas, nas leituras ou simplesmente na torcida silenciosa. Deixo aqui o meu mais sincero agradecimento. Este trabalho carrega um pouco de cada um de vocês.

*“A transparência da garrafa passa para o fundo da tela, onde a luz transporta uma impressão de água.
Posso despejá-la pelo gargalo do poema, e ver como as palavras ficam limpas da sua opacidade, até se
poder, através delas, olhar as coisas com a sua mais pura nitidez.”*
(Júdice, 2014).

RESUMO

A presente dissertação propõe analisar de que modo ocorre a articulação entre voz lírica, imagem, ritmo, espaço e paisagem, em poemas selecionados do livro *Por dentro do fruto a chuva: antologia poética* (2004), do poeta Nuno Júdice, os seus versos produzem formas de pensamento e de memória compartilhadas com o leitor. A questão investigativa da dissertação refere-se à imagem, ao ritmo e à paisagem, para demonstrar o modo de relacionamento nos poemas do *corpus* selecionado, transformando o espaço em estrutura de sentido e instaurando uma experiência de co-presença entre a voz lírica e o leitor. Parte-se da hipótese de que a paisagem não atua como fundo descritivo, por ser produzida pelo encadeamento das imagens e pela arquitetura rítmica, reguladoras da percepção, duração e memória. O objetivo geral é analisar essa articulação, identificando como o poema converte lugares, atmosferas e limiares em formas de conhecimento sensível. A pesquisa é qualitativa, bibliográfica e documental, de caráter exploratório e descritivo-interpretativo, e adota a leitura atenta (*close reading*) como estratégia analítica. O protocolo reúne três procedimentos complementares: cartografia imagética, arquitetura rítmica e figuração do espaço. O *corpus* é composto pelos poemas “Exílio”, “A penosa descoberta”, “Poema de amor”, “Sim, fui um profeta”, “Gênese”, “Retrato”, “Recomeço” e “Cena de província”, pertencentes a diversas coletâneas do autor, publicadas na obra em questão. A leitura e a análise demonstram que as imagens de luz, água, chuva e névoa estão associadas aos movimentos de deslocamento, intimidade, ruína e cotidiano, organizando a paisagem como um pensamento ativo. Compreende-se que o ritmo não apenas acompanha as imagens, mas lhes confere duração e direção, enquanto o espaço se converte em paisagem quando é percebido e afetivamente configurado pela voz lírica.

Palavras-chave: Poesia Portuguesa. Nuno Júdice. Ritmo, Imagem, Espaço, Paisagem.

ABSTRACT

This dissertation examines how the articulation of lyrical voice, image, rhythm, space, and landscape in selected poems from Nuno Júdice's *Por dentro do fruto a chuva: antologia poética* (2004) produces forms of thought and shared memory with the reader. The research question is: how do image, rhythm, and landscape interact in the selected poems to transform space into a structure of meaning and to establish an experience of co-presence between the lyrical voice and the reader? The hypothesis is that landscape does not function as a descriptive background; rather, it is produced by the sequence of images and by rhythmic architecture, which regulate perception, duration, and memory. The general objective is to analyze this articulation and identify how the poems convert places, atmospheres, and thresholds into forms of sensory knowledge. This is a qualitative, bibliographical, and documentary study, exploratory and descriptive-interpretive in nature, which adopts close reading as its analytical strategy. The protocol combines three procedures: imagistic cartography, rhythmic architecture, and spatial figuration. The corpus comprises "Exílio", "A penosa descoberta", "Poema de amor", "Sim, fui um profeta", "Gênese", "Retrato", "Recomeço", and "Cena de província". The analysis shows that images of light, water, rain, and mist, associated with movements of displacement, intimacy, ruin, and everyday life, organize landscape as thought in motion. It is perceived that rhythm does not merely accompany images but gives them duration and direction, while space becomes landscape when it is perceived and affectively configured by the lyrical voice. The first chapter explains the methodological path and analytical categories; the second presents the theoretical framework; and the third develops the analytical cartography of the corpus.

Keywords: Image. Landscape. Nuno Júdice. Portuguese poetry. Rhythm.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 METODOLOGIA E PROCEDIMENTOS DE LEITURA	13
1.1 Estratégia metodológica.....	13
1.2 Delimitação do corpus e justificativa da seleção dos poemas	13
1.3 Categorias de análise	15
1.4 Procedimentos: cartografia imagética, arquitetura rítmica e figuração do espaço	18
1.5 Critérios de leitura e organização do capítulo analítico.....	19
2 FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA POESIA.....	20
2.1 O que é o poema: a busca pelo essencial	20
2.2 Teorias do texto poético e seus principais autores.....	25
2.2.1 O poema: forma e conteúdo	27
2.3 Poesia e ritmo.....	29
2.4 Poética do espaço e da paisagem	31
2.5 A criação literária.....	34
2.6 O poema como forma de pensamento e imagem	36
2.7 Poesia e crítica	37
2.8 Contexto histórico-literário	38
3 CARTOGRAFIA ANALÍTICA DA PAISAGEM E DA IMAGEM EM POEMAS DE NUNO JÚDICE.....	40
3.1 A cartografia como procedimento de leitura	41
3.2 Primeira zona cartográfica: o exílio e a descoberta do olhar	42
3.3 Segunda zona cartográfica: a intimidade como morada instável.....	44
3.4 Terceira zona cartográfica: gênese, profecia e metapaisagem do poema	46
3.5 Quarta zona cartográfica: ruína, retorno e recomeço.....	48
3.6 Quinta zona cartográfica: a província e o cotidiano transfigurado	49
3.7 Linhas de força da cartografia: imagem, ritmo e espaço	51
3.8 A paisagem como pensamento em movimento	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
REFERÊNCIAS	58

INTRODUÇÃO

Nuno Júdice (1949-2024), nascido em Mexilhoeira Grande, no concelho de Portimão, e falecido em Lisboa, é considerado pela crítica especializada uma das vozes centrais da poesia portuguesa contemporânea. Sua obra incorpora densidade de linguagem, consciência formal e construção imagética, articulando tradição e modernidade. Musicalidade, memória e espaço relacionam-se de modo recorrente, de maneira que o poema se apresenta como experiência sensível, reflexão sobre o real e investigação da própria linguagem.

Os poemas examinados pertencem à obra *Por dentro do fruto a chuva: antologia poética*, publicada em 2004. O volume reúne textos provenientes de livros editados entre 1972 e 2003 e permite observar permanências e deslocamentos na trajetória do poeta. No recorte desta dissertação, a voz lírica, o ritmo, a imagem, o espaço e a paisagem são considerados dimensões inseparáveis da construção do sentido: o cotidiano se amplia, a memória se espacializa e o gesto criador converte o visível em experiência poética.

A leitura parte da compreensão de que, no campo dos estudos literários, o espaço e a paisagem constituem categorias distintas e complementares. Para Michel Collot (2015), a paisagem se forma na relação entre sujeito, mundo e linguagem, sendo simultaneamente exterior e interior. Maurice Blanchot (2011), por sua vez, permite pensar o espaço literário como experiência instituída pela própria obra. Esses pressupostos delimitam a perspectiva teórica a partir da qual o *corpus* será examinado nos capítulos seguintes.

Afrânio Coutinho (2015) permite situar o poema no diálogo entre forma, tradição e experiência histórica, juntamente com Antonio Cícero (2018), que reforça a necessidade de uma crítica capaz de fundamentar seus juízos na materialidade da obra. Giuseppe Tavani (1983), em seu importante estudo sobre o ritmo, demonstra que ele organiza som, sintaxe e sentido por meio de repetições, pausas, paralelismos e encadeamentos. Nesse sentido, a imagem somente pode ser compreendida em sua relação com o movimento do verso: é o ritmo que lhe confere duração, intensidade e direção.

Em *O arco e a lira*, Octavio Paz (1984) compreende ritmo e imagem como dimensões inseparáveis do acontecimento poético. Essa formulação orienta a leitura da claridade, da água, da chuva e da névoa em Júdice não como ornamentos, mas como operações de conhecimento. Cada figura verbal organiza uma forma de ver, e cada modulação rítmica determina o tempo dessa percepção.

Diante desse quadro, a questão investigativa pode ser estabelecida sobre o modo e a articulação entre voz lírica, ritmo, imagem, espaço e paisagem, nos oito poemas selecionados. A paisagem em estrutura de pensamento e de memória compartilhada, convoca o leitor a uma experiência de co-presença? Essa pergunta desloca a análise de uma identificação temática das imagens para o exame do modo como elas são produzidas pela forma do poema.

A hipótese da pesquisa é que, no *corpus*, a paisagem não funciona como fundo descritivo. Ela resulta da combinação entre campos imagéticos, andamento rítmico e posições espaciais da voz. Desse modo, luz, água, névoa, ruína, janela, rua e província organizam regimes de visibilidade e de duração que espacializam a memória e aproximam a voz lírica do leitor.

O objetivo geral da dissertação é analisar como imagem, ritmo, espaço e paisagem se articulam na poética de Nuno Júdice, convertendo o espaço em arquitetura de sentido e de memória. Como objetivos específicos: a) estabelecer o quadro teórico relativo ao poema, à imagem, ao ritmo, ao espaço e à paisagem; b) mapear os campos imagéticos e espaciais predominantes nos poemas; c) descrever os procedimentos rítmicos que sustentam a visualidade e a inteligibilidade do texto; d) interpretar os efeitos produzidos pelos limiares entre interior e exterior, claridade e opacidade, campo e cidade; e) comparar as recorrências e as variações do *corpus*, discutindo a produção de memória compartilhada entre voz lírica e leitor.

O livro *Por dentro do fruto a chuva: antologia poética*, foi publicado pela Escrituras Editora de São Paulo, em 2004. Composto por 20 antologias de autoria do autor, datadas entre 1972 e 2003. Da primeira parte do percurso autoral, foram selecionados os poemas “Exílio” (p. 12), da antologia *A noção de poema* (1972); “A penosa descoberta” (p. 31), de *O mecanismo romântico da fragmentação* (1975); “Poema de amor” (p. 35), de *Nos braços da exígua luz* (1976); “Sim, fui um profeta” (p. 38), de *A partilha dos mitos* (1982); e “Gênese” (p. 42), de *A condescendência do ser* (1988).

Do período posterior, integram o corpus “Retrato” (p. 54), de *As regras da perspectiva* (1990); “Recomeço” (p. 70), de *Meditação sobre ruínas* (1994); e “Cena de província” (p. 117), de *Teoria geral do sentimento* (1999). Esse conjunto reúne formas e posturas enunciativas distintas e permite acompanhar recorrências de luz, água, névoa, memória, deslocamento e cotidiano, sem reduzir a análise a um único momento da produção do poeta.

A escolha se justifica, em primeiro lugar, pela necessidade de integrar tema e forma nos poemas selecionados, a imagem organiza a percepção, o ritmo produz o movimento do

pensamento e o espaço participa da configuração da voz. Em segundo lugar, o recorte possibilita discutir como a poesia requalifica o comum e transforma lugares e atmosferas em experiências de memória, o que confere relevância crítica à investigação.

A dissertação adota abordagem qualitativa, bibliográfica e documental, de caráter exploratório e descritivo-interpretativo. A estratégia central é a leitura atenta (*close reading*), entendida como exame sistemático da materialidade verbal dos poemas. O protocolo reúne três procedimentos complementares: 1) Cartografia imagética, destinada a identificar redes de imagens e campos lexicais; 2) Arquitetura rítmica, voltada a pausas, repetições, encadeamentos, cortes e variações de andamento e 3) Figuração do espaço, dirigida a lugares, trajetos, limiares e regimes do visível.

Em cada poema, a leitura seguiu cinco movimentos articulados: a) Contextualização da voz e da cena enunciativa; b) Mapeamento das imagens; c) Descrição do ritmo; d) Interpretação dos lugares e da passagem do espaço à paisagem; e) Comparação transversal com os demais textos do *corpus*. Essa síntese metodológica, apresentada na introdução, objetiva esclarecer o percurso da escrita, iniciada no primeiro capítulo.

A fortuna crítica destacou aspectos decisivos dessa obra. Gama (2014) examina, em *A noção de poema*, a recorrência do movimento e a exposição do processo criativo; Gund (2018) analisa as marcas do tempo, da tradição e da transformação do olhar na poesia de Júdice; e Martelo (2006) oferece uma leitura ampla da reflexividade e da consciência formal na poesia portuguesa contemporânea. Nossa dissertação busca contribuir para esse campo ao integrar, no mesmo protocolo analítico, imagem, ritmo, espaço e paisagem, aplicando-o a um *corpus* distribuído por diferentes momentos da produção do poeta.

O trabalho está organizado em três capítulos. O primeiro explicita a metodologia, delimita o *corpus*, define as categorias de análise e apresenta o protocolo de leitura. O segundo reúne os fundamentos teóricos da poesia e discute poema, ritmo, espaço, paisagem, criação, imagem, crítica e contexto histórico-literário. O terceiro desenvolve a cartografia analítica dos oito poemas, articulando, em cada leitura, imagem, ritmo e figuração do espaço. As Considerações Finais retomam a questão investigativa, a hipótese e os resultados, além de indicar limites e possibilidades de uma continuidade.

Com essa organização, a dissertação procura demonstrar que a paisagem judiciana não preexiste ao poema: ela surge do trabalho da linguagem, do modo como a imagem se encadeia e o ritmo conduz a leitura e a voz ocupa ou atravessa os espaços.

1 METODOLOGIA E PROCEDIMENTOS DE LEITURA

Antes de demonstrarmos a leitura analítica dos poemas selecionados, foi preciso definirmos um modo de aproximação capaz de respeitar a natureza do texto poético: a linguagem que pensa por imagens; que mede o mundo pelo ritmo e instala, em poucas linhas, uma paisagem de sentidos.

Este capítulo descreve o caminho metodológico adotado para ler, registrar e interpretar os poemas selecionados, procurando equilibrar o rigor analítico e a atenção às sutilezas das formas literárias.

1.1 Estratégia metodológica

Adotamos a abordagem qualitativa, de caráter exploratório e descritivo-interpretativo. O objetivo não mensura ocorrências, mas compreende como escolhas lexicais, imagéticas, rítmicas e espaciais, que produzem sentidos nos poemas. A dimensão exploratória corresponde à investigação do problema e das categorias; a dimensão descritiva registra marcas textuais; e a dimensão interpretativa relaciona essas marcas à experiência de leitura participantes” (Bogdan; Biklen, 1994, p. 13).

Quanto aos procedimentos técnicos, o estudo é bibliográfico e documental. Primeiramente, reúne o referencial sobre poesia, ritmo, imagem, espaço e paisagem e situa o objeto no campo crítico; o estudo documental reúne os oito poemas como fontes primárias, examinando diretamente sua materialidade verbal. A combinação dos dois procedimentos articula fundamentação teórica e evidência textual (Andrade, 2010; Freitas, 2013).

A estratégia analítica é a leitura atenta (*close reading*), compreendida como prática sistemática e comunicável. Cada interpretação precisa explicitar quais palavras, repetições, pausas, cortes, encadeamentos, imagens e posições espaciais sustentam a inferência formulada, evitando tanto a impressão sem prova quanto a aplicação mecânica de categorias (Howarth, 2020; Ohrvik, 2024).

O protocolo foi organizado em três operações complementares: cartografia imagética, arquitetura rítmica e figuração do espaço. Elas são apresentadas de forma sintética no item 1.4 e retomadas, em funcionamento, no item 3.1. Assim, o capítulo metodológico define o procedimento, enquanto o capítulo analítico demonstra sua aplicação aos poemas.

1.2 Delimitação do *corpus* e justificativa da seleção dos poemas

O *corpus* foi delimitado a partir da leitura do livro *Por dentro do fruto a chuva: antologia poética*, de Nuno Júdice, publicada em 2004. Foram selecionados oito poemas que, em conjunto, permitem comparar a relação entre imagem, ritmo, espaço, paisagem e construção de sentido: “Exílio” (p. 12), “A penosa descoberta” (p. 31), “Poema de amor” (p. 35), “Sim, fui um profeta” (p. 38), “Gênese” (p. 42), “Retrato” (p. 54), “Recomeço” (p. 70) e “Cena de província” (p. 117). O Quadro 1 identifica a localização e o foco analítico de cada texto.

Quadro 1 – Corpus de análise: identificação e foco analítico

Poema	Página na antologia (2004)	Livro de origem (ano)	Foco analítico
Exílio	12	A noção de poema (1972)	deslocamento, voz e paisagem do exílio
A penosa descoberta	31	O mecanismo romântico da fragmentação (1975)	janela, limiar, solidão e ritmo narrativo
Poema de amor	35	Nos braços da exígua luz (1976)	memória amorosa, luz, vento e erosão afetiva
Sim, fui um profeta	38	A partilha dos mitos (1982)	voz profética, ruína e memória coletiva
Gênese	42	A condescendência do ser (1988)	metapoesia, luz, névoa e movimento
Retrato	54	As regras da perspectiva (1990)	enquadramento, corpo, luz e sombra
Recomeço	70	Meditação sobre ruínas (1994)	ruína, névoa, duração e indistinção
Cena de província	117	Teoria geral do sentimento (1999)	cotidiano, espera, chuva e olhar

Fonte: elaboração própria, com base em Júdice (2004).

A seleção foi intencional e orientada pela pertinência ao problema de pesquisa e pela necessidade de assegurar profundidade interpretativa. Em vez de ampliar indiscriminadamente o número de textos, priorizamos um conjunto manejável, capaz de sustentar as leituras reiteradas, a descrição detalhada dos procedimentos poéticos e a comparação entre as composições. O Quadro 2 torna explícitos os critérios utilizados.

Quadro 2 – Critérios de seleção do *corpus* e evidências no conjunto

Critério de seleção	O que foi observado	Como aparece no <i>corpus</i>	Finalidade no estudo
Pertinência ao problema	relação imagem–ritmo–paisagem–sentido	água, chuva, névoa, luz, vento, cenas e limiares	garantir aderência ao objetivo central
Profundidade interpretativa	<i>corpus</i> manejável para leituras reiteradas	oito poemas com diversidade de composição	permitir leitura atenta consistente
Marcas de espacialização	lugares, bordas, deslocamentos e cenas	janela, rua, café, aldeia, continente e molhe	tratar o espaço como estrutura de sentido

Critério de seleção	O que foi observado	Como aparece no corpus	Finalidade no estudo
Atmosfera recorrente	clima como operador afetivo	chuva, névoa, luz, sombra e vento	sustentar as categorias de análise
Variação enunciativa	modos de voz e postura lírica	eu lírico, voz coletiva e observador	comparar efeitos interpretativos
Diversidade formal e rítmica	poemas condensados e poemas narrativos	“Retrato” em contraste com “Cena de província”	evitar leitura condicionada a um único modo

Fonte: elaboração própria.

O recorte também se fundamenta na recorrência de marcas de espacialização e de atmosfera — chuva, névoa, vento e claridade — que não funcionam apenas como descrição ambiental, mas organizam percepção, afetividade e tempo. A presença de cenas e limites, como janela, rua, café, província, deslocamento e exílio, torna o *corpus* adequado ao estudo do espaço como estrutura de sentido (Freeman, 2010; Acharya; Panda, 2022).

Em termos internos ao *corpus*, os oito poemas foram selecionados por combinarem dois movimentos complementares. De um lado, apresentam variações de postura enunciativa: o sujeito lírico aparece ora em condição de deslocamento e estranhamento (“Exílio”, p. 12), ora em experiência de recolhimento e solidão (“A penosa descoberta”, p. 31), ou em registro de memória e erosão afetiva (“Poema de amor”, p. 35), e sob forma de voz coletiva e contestação (“Sim, fui um profeta”, p. 38). De outro lado, os textos oferecem diversidade formal e rítmica: há poemas mais concentrados e imagéticos (“Retrato”, p. 54), textos de caráter metapoético e reflexivo (“Gênese”, p. 42), construções meditativas que tematizam a indistinção do mundo (“Recomeço”, p. 70) e cenas narrativas do cotidiano provincial (“Cena de província”, p. 117).

A delimitação do *corpus* foi guiada pela possibilidade de articulação comparativa, isto é, pela capacidade de os textos selecionados “dialogarem” entre si por meio de recorrências imagéticas e espaciais, ao mesmo tempo em que preservam singularidades. Assim, o recorte garantiu consistência ao percurso analítico, pois tornou possível acompanhar continuidades (como as imagens de água/chuva e luz/sombra) e identificar deslocamentos (como a passagem do exílio ao cotidiano, do profético ao doméstico, do metapoético ao narrativo).

1.3 Categorias de análise

A leitura do *corpus* foi organizada em quatro eixos construídos a partir de recorrências dos próprios poemas. Eles não funcionam como estanques, mas como linhas de força que orientam a comparação e preservam a singularidade de cada composição. Em todos os eixos, a interpretação parte de marcas verificáveis no texto (Ohrvik, 2024; Freeman, 2010).

O primeiro eixo, a poética do tempo, considera manhã, ruína, recomeço, profecia e memória não apenas como temas, mas como princípios de montagem. O tempo aparece na relação entre atmosfera, repetição, movimento verbal e retorno do passado, em diálogo com Gund (2018), Cameron (1981) e Giusti (2019).

Em “Gênese”, a manhã constitui um limiar de criação; em “Recomeço”, o reinício ocorre sob névoa e apagamento; em “Poema de amor”, a memória conserva e corrói a presença. Nos poemas “Exílio” e “Sim, fui um profeta”, a temporalidade também se manifesta como tensão entre uma voz presente e formas herdadas de enunciação.

Exemplo do eixo: “Todo o poema começa de manhã, com o sol” e “Avançam devagar pelo mundo” (Júdice, 2004, p. 42; 70). No primeiro fragmento, a palavra “começa” associa tempo e criação; no segundo, o advérbio “devagar” converte o avanço em duração hesitante. O tempo é produzido pelo movimento rítmico, e não apenas indicado pelo vocabulário.

O segundo eixo, poética do espaço, observa lugares, trajetos, distâncias e limiares. O espaço organiza regimes de visibilidade, afetos e posições da voz: dentro e fora, perto e longe, província e mundo. Por isso, é tratado como estrutura, e não como cenário neutro (Acharya; Panda, 2022). A janela de “A penosa descoberta” recorta o mundo e separa abertura e recolhimento; o café de “Cena de província” organiza a relação entre a mulher, o observador e a rua; e a indistinção de “Recomeço” transforma o molhe e a névoa em uma geografia afetiva de apagamento. Nessas composições, a experiência lírica se forma sobretudo nas bordas: janela, rua, mar e terra, aldeia e mundo. O limiar reúne deslocamento, atmosfera e ponto de vista e permite comparar como cada poema distribui a voz no espaço: “Abriu a janela e recebeu na cara os ventos / do norte” (Júdice, 2004, p. 31). A janela não é apenas um objeto; ela produz a passagem entre interior e exterior. Quando, ao final, o personagem “fechou a janela”, “fechou o livro” e “fechou a luz”, o movimento espacial converte-se em recolhimento e solidão.

O terceiro eixo reúne água, chuva, névoa e luz como estruturas afetivas. Esses elementos modificam contornos, orientam o olhar e interferem no andamento do poema: a chuva acrescenta ruído e densidade; a névoa confunde alto e baixo; a luz pode revelar, exceder ou apagar: “Ao fundo, o molhe recebe a névoa” e “o alto e o baixo se confundem em nada” (Júdice, 2004, p. 70). A névoa não ambienta apenas a cena, ela desfaz as referências espaciais e torna perceptível a perda de distinção que domina o poema. O clima narra uma transformação afetiva sem recorrer a uma sequência narrativa convencional.

O quarto eixo é a metapoética, acionada quando o poema tematiza sua própria feitura, seus limites e suas condições de dizer. Em “Gênese”, a linguagem descreve o poema em movimento, mas preserva um núcleo opaco; em “Sim, fui um profeta”, a voz reconsidera sua antiga autoridade e seu lugar no coletivo. Exemplo do eixo: “O poema conta como tudo é feito: / menos ele próprio” (Júdice, 2004, p. 42). O fragmento enuncia uma capacidade explicativa e imediatamente a limita. Essa contradição converte a explicação em enigma e confirma a observação de Gama (2014) de que o fazer poético, em Júdice, é apresentado como movimento e reflexão, não como fórmula transparente.

O Quadro 3 sintetiza os quatro eixos. A primeira coluna nomeia a categoria; a segunda reúne indicadores textuais observáveis; e a terceira identifica os poemas em que a incidência é mais evidente. O quadro orienta a comparação transversal, mas não substitui a leitura individual de cada composição.

Quadro 3 – Matriz de categorias e incidência no *corpus*

Eixo de análise	Indicadores no texto	Poemas em que é mais recorrente (página)
Poética do tempo: manhã, ruína, recomeço e duração	marcas de início/retorno; repetição; memória como corrosão; tensão tradição/presente; movimentos verbais (insistir, recomeçar, arrastar)	Gênese (42), Recomeço (70), Poema de amor (35), Exílio (12), Sim, fui um profeta (38)
Poética do espaço: aldeia, mar, quarto, janela e limiar	cena social (café/aldeia); limiares (janela/dentro-fora); deslocamentos; província/mundo; geografia afetiva	A penosa descoberta (31), Cena de província (117), Exílio (12), Recomeço (70)
Imagens da água, chuva, névoa e luz: clima como estrutura afetiva	água/chuva/névoa/vento; apagamento e contraste; luz/sombra; modulação de percepção e afeto; clima como causalidade afetiva	Gênese (42), Recomeço (70), Cena de província (117), Retrato (54)
Metapoética e tradição: o poema falando do poema	poema como objeto/processo; declaração de origem; movimento do poema; promessa de explicação e núcleo opaco (“menos ele próprio”)	Gênese (42)

Fonte: elaboração própria

A organização em eixos permitiu que cada poema fosse lido em duas direções complementares: verticalmente, isto é, pela observação minuciosa de suas microestruturas (imagem, ritmo, recortes de cena e movimentos de voz); e transversalmente, pela comparação entre poemas a partir de recorrências e variações nos quatro eixos. Essa estratégia sustenta o percurso analítico do capítulo seguinte, no qual os poemas são examinados em detalhe, sempre com base em evidências textuais registradas ao longo do protocolo de leitura.

1.4 Procedimentos: cartografia imagética, arquitetura rítmica e figuração do espaço

Para evitar a paráfrase temática, cada inferência foi sustentada por marcas verificáveis do poema. O protocolo abaixo operacionaliza a leitura atenta e constitui a ponte direta com o item 3.1: aqui se definem as operações; no capítulo analítico, elas são aplicadas e combinadas em cada zona cartográfica (Howarth, 2020; Ohrvik, 2024).

As três operações foram repetidas em todos os textos, sem impor uma ordem rígida. A imagem pode orientar o ritmo; o ritmo pode modificar a percepção do espaço; e a espacialidade pode redistribuir o valor das imagens. O protocolo serve para tornar as escolhas interpretativas explícitas e comparáveis (Candido, 2006; Paz, 1984).

a) Cartografia imagética: recorrências, derivações e tensões

A cartografia imagética mapeou imagens dominantes, campos lexicais, redes de associação, contrastes e pontos de intensificação. O objetivo não foi apenas localizar metáforas, mas descrever como elas orientam a atenção, se transformam no interior do poema e criam continuidades entre textos (Freeman, 2010). No *corpus*, receberam atenção especial as relações entre água, chuva, névoa, luz, sombra e vento. Esses elementos foram examinados como componentes da paisagem e como operadores de percepção, e não como simples inventário temático (Collot, 2015).

b) Arquitetura rítmica: pausas, repetições e andamento

A arquitetura rítmica descreveu a extensão dos versos e das frases, os *enjambements*, as pausas, as enumerações, as repetições, os paralelismos e as mudanças de velocidade. O ritmo foi tratado como dimensão interpretativa: ele regula a duração das imagens, a respiração da voz e o modo como o leitor atravessa a cena (Tavani, 1983; Attridge, 2013).

c) Figuração do espaço: cena, limiar, deslocamento e regimes do visível

A figuração do espaço observou cenas, lugares, trajetos, distâncias, limiares e pontos de vista. A análise registrou o que se mostra, o que se apaga e como a voz se posiciona entre dentro e fora, proximidade e distância. Bachelard (2000), Blanchot (2011) e Acharya e Panda (2022) sustentam a leitura do espaço como categoria capaz de organizar subjetividade, memória e relação. Os resultados foram registrados em fichas de leitura por poema, com

fragmentos e observações referentes às três operações. Esse material permitiu a leitura vertical de cada texto e a comparação transversal do corpus. O item 3.1 retoma o protocolo apenas para explicar sua função na organização da cartografia, evitando repetir a fundamentação metodológica.

1.5 Critérios de leitura e organização do capítulo analítico

O capítulo analítico foi organizado por zonas cartográficas para que o encadeamento dos poemas respondesse ao problema da pesquisa e não parecesse arbitrário. Em cada leitura, os mesmos critérios foram recuperados, sempre com flexibilidade para respeitar a singularidade formal do texto.

A sequência de leitura compreendeu cinco passos: 1) contextualizar a voz e a cena enunciativa; 2) mapear imagens e campos lexicais; 3) descrever pausas, repetições, cortes, encadeamentos e variações de andamento; 4) interpretar lugares, trajetos, limiares e a passagem do espaço à paisagem; e 5) comparar o poema com os demais textos e relacionar os resultados à questão e à hipótese da dissertação.

A progressão parte do deslocamento em “Exílio” e “A penosa descoberta”, passa pela intimidade de “Poema de amor” e “Retrato”, alcança a origem e a voz em “Gênese” e “Sim, fui um profeta”, atravessa a ruína em “Recomeço” e termina na cena cotidiana de “Cena de província”. Os eixos reaparecem em combinações diferentes, produzindo continuidade por variação (Gund, 2018). Toda afirmação interpretativa deve indicar o mecanismo formal que a sustenta: contraste imagético, repetição, mudança sintática, deslocamento de ponto de vista ou figuração espacial. Esse procedimento reduz o risco de uma leitura impressionista e permite verificar como o sentido é produzido (Howarth, 2020; Candido, 2006).

O Quadro 3 funciona como orientação transversal, e não como grade fixa. No capítulo seguinte, cada seção recupera explicitamente a imagem, o ritmo e o espaço/paisagem, além de indicar como essas dimensões contribuem para a memória e para a relação entre voz lírica e leitor. Desse modo, os critérios metodológicos permanecem visíveis ao longo da análise.

2 FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA POESIA

*"A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono.
Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é
revolucionária por natureza".
(Paz, 1984, p. 15).*

A partir desse alento, inaugura-se um campo onde a definição não se fecha, antes se alarga. A poesia não cabe em rótulo, escapa da moldura, trabalha a linguagem como quem acende a matéria do real, transforma a percepção em forma, a memória em ritmo, a imagem em pensamento. Este capítulo dispõe o terreno conceitual para que nosso trabalho se torne legível, procura a essência sem reduzi-la, acompanha a função sem domesticá-la, ouve o compasso que sustenta a palavra, observa a crítica quando se faz escuta, a criação quando se improvisa o gesto.

No primeiro movimento, o poema é pensado como presença e acontecimento, em diálogo com *O arco e a lira*, de Paz (1984). Em seguida, o capítulo examina o ritmo como organização do som, da sintaxe e do sentido, conforme Tavani (1983) e Candido (2006); diferencia espaço e paisagem a partir de Bachelard (2000) e Collot (2015); discute a criação literária com Moisés (1984; 2008); e aborda imagem e crítica com Ricoeur (2000), Coutinho (2015) e Cícero (2018). Ao final, o contexto histórico-literário situa a poesia de Júdice no quadro da poesia portuguesa da segunda metade do século XX.

Ao fim desse percurso, o capítulo oferece uma síntese operatória, o poema se apresenta como forma de pensamento e de imagem, conhecimento que se faz corpo rítmico, atenção que se encontra na linguagem. Com essa base, os conceitos e critérios afinados passam a orientar as leituras posteriores, nas quais a paisagem da palavra, sua música e sua figuração se entrelaçam para oferecer o que a poesia pensa ao respirar.

2.1 O que é o poema: a busca pelo essencial

Desde seus primeiros cantos ao redor do fogo, o homem busca compreender a poesia como quem tenta decifrar o enigma do vento ou o silêncio das estrelas. Percebe-os ora como música que nasce da alma, ora como revelação que irrompe no instante em que a palavra se torna chama. Entre o desejo de explicar e a impossibilidade de definir, a poesia escapa, desliza, resiste: não cabe em fórmulas, porque vive o indizível. É nesse espaço de inquietude e maravilha que o ser humano descobre que a poesia não é apenas algo a ser entendido, mas,

sobretudo, algo a ser vivido — um acontecimento de linguagem e de sensibilidade que o aproxima daquilo que há de mais essencial na sua própria condição, como nos versos:

POEMA

(...) afirmei que a Poesia me acompanhava.
 Como se a Poesia fosse algo que eu nomeasse fisicamente... que tocasse...
 E ao constatar uma impossibilidade objectiva, fiz uma experiên¹
 cia que a confirmava definitivamente: li tudo o que tinha escrito.
 Foi como se não tivesse lido nada (...) (Júdice, 2004, p. 19).

Partindo dessa busca pelo essencial, Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1984), concebe o poema como uma ordem verbal fundada no ritmo. Essa formulação desloca a compreensão da poesia do campo da reprodução para o da experiência: o poema não se limita a descrever o mundo, mas o apresenta sob uma configuração nova, na qual forma, imagem e ritmo participam da produção do sentido. Para Paz (1984, p. 35), ritmo e imagem são inseparáveis. O ritmo organiza a frase poética, enquanto a imagem reúne elementos distintos e torna sensível uma experiência que a linguagem ordinária não formularia do mesmo modo. A imagem, portanto, não é decoração semântica: ela constitui uma operação cognitiva e estética.

Ao afirmar que o poema “apresenta”, Paz (1984, p. 117) ressalta que a leitura poética não se reduz à recepção de uma informação. O leitor participa de um acontecimento de linguagem que reorganiza percepção, sensibilidade e pensamento. O poema torna-se, assim, espaço de relação entre forma e conteúdo, ritmo e imagem, reflexão e emoção. A contribuição dessa perspectiva está em permitir que o poema seja lido como evento verbal, e não como mero enunciado temático. Embora a autonomia estética não elimine as dimensões históricas e culturais da poesia, a atenção à forma impede que tais dimensões sejam projetadas sobre o texto sem demonstração na sua materialidade.

Essa concepção oferece uma base para compreender o poema como busca pelo essencial: não uma essência abstrata, mas uma experiência construída por escolhas de linguagem. Em “Gênese”, de Nuno Júdice, o nascimento do poema é figurado por imagens de manhã, sol, névoa, árvores, pássaros e rios.

O poema “Gênese”

¹ O poema foi copiado do modo que ele se encontra publicado.

GÊNESE

Todo poema começa de manhã, com o sol. Mesmo
que o poema não esteja à vista (isto é céu de chuva)
o poema é o que explica tudo, o que dá luz
à terra, ao céu, e com nuvens à mistura – a luz incomoda
quando é excessiva. Depois, o poema sobe
com as névoas que o dia arrasta; mete-se pelas copas das
árvores, canta com os pássaros e corre com os ribeiros
que vêm não se sabe de onde e vão para onde
não se sabe. O poema conta como tudo é feito:
menos ele próprio, que começa por um acaso cinzento,
como esta manhã, e acaba, também por acaso,
com o sol a querer romper. (Júdice, 2004, p. 42).

A leitura de “Gênese” retoma a ideia de Paz (1984), o poema se realiza pela unidade de ritmo e imagem. A composição não apresenta uma definição conceitual do poema; encena o seu aparecimento. O movimento da manhã ao sol, as névoas, as copas das árvores e os ribeiros transformam a criação em percurso, fazendo com que a linguagem se constitua no encontro entre leitor, mundo e forma verbal.

O título “Gênese” remete à ideia de origem, todavia o poema evita explicar a própria origem de maneira definitiva. A sequência verbal — “começa”, “sobe”, “mete-se”, “canta” e “corre” — atribui movimento ao poema e produz uma cadência expansiva. Ao final, porém, a afirmação de que o poema conta como tudo é feito, “menos ele próprio”, interrompe a promessa de transparência. A criação nasce entre a luz e a opacidade: o ritmo conduz a abertura da paisagem, enquanto a imagem preserva o enigma do fazer poético (Júdice, 2004, P. 42). A leitura poética, portanto, não é passiva. A mente e a sensibilidade do leitor são convocadas a perceber relações, contrastes e movimentos que escapam ao uso cotidiano da linguagem. O poema, ao mesmo tempo, comunica a percepção do mundo e suas transformações.

Nesse contexto, a imagem poética é fundamental. Ela concentra experiências e sensações e permite que o texto produza uma percepção nova do real. Em “Gênese”, a ascensão pelas névoas, o canto com os pássaros e o curso com os ribeiros compõem uma cadeia de movimentos que associa a criação poética à circulação da matéria e da luz.

(...)

Depois, o poema sobe /
com as névoas que o dia arrasta; mete-se pelas copas das /
árvores, canta com os pássaros e corre com os ribeiros /
que vêm não se sabe de onde e vão para onde
não se sabe. (Grifos nossos).

Há, nos versos, uma **imagem em movimento**: “o poema **sobe** / com as névoas que o dia arrasta”; **sobe** às “copas das árvores”; o poema **representa o som** dos pássaros, quando “**canta com os pássaros**” e “**corre com os ribeiros**”, ou seja, **percorre** o caminho dos rios, que **chegam** sem sabermos **de onde veio e vão para além de nossas vistas**. (Grifos nossos)

Outro aspecto central da reflexão do autor é a unidade forma e conteúdo. Ao mesmo tempo em que o ritmo organiza o fluxo verbal, a imagem estrutura o sentido, criando uma obra em que a musicalidade e a significação se reforçam, mutuamente. Paz (1984, p. 37) descreve o poema como “uma síntese em que o ritmo e a imagem se articulam, criando sentido e experiência”. Essa concepção sublinha a natureza complexa e multifacetada da poesia, que não pode ser reduzida a função didática ou meramente estética: ela é simultaneamente percepção, emoção e pensamento.

Do ponto de vista crítico, as explicações de Paz (1984) permitem-nos articular uma série de reflexões sobre a função do poema na experiência humana. Primeiramente, o poema é um instrumento de autoconhecimento e percepção ampliada, ele nos revela dimensões da realidade que permanecem ocultas à linguagem comum. Em segundo lugar, o poema é experiência temporal: o ritmo não apenas organiza as palavras, mas imprime um fluxo que guia a leitura e a sensibilidade, criando tensão, expectativas e resoluções.

Finalmente, o poema é um evento social e cultural, ainda que o poeta enfatize a autonomia estética. Sua criação e fruição participam de tradições literárias, da memória coletiva e do diálogo com outras formas de expressão artística. Essas palavras se confirmam no poema *Pedro, Lembrando Inês*, de autoria de Nuno Júdice:

PEDRO, LEMBRANDO INÊS

Em quem pensar, agora, senão em ti? Tu, que me esvaziaste de coisas incertas, e trouxeste a manhã da minha noite. É verdade que te podia dizer. “Como é mais fácil deixar que as coisas não mudem, ser o que sempre fomos, mudarmos apenas dentro de nós próprios?”. Mas ensinaste-me a sermos dois, e a ser contigo aquilo que sou, até sermos um apenas no amor que nos une, contra a solidão que nos divide. Mas é isto o amor: ver-te mesmo quando te não vejo, ouvir a tua voz que abre as fontes de todos os rios, mesmo que esse mal corria quando por ele passamos, subindo a margem em que descobri o sentido de irmos contra o tempo, para ganhar o tempo que o tempo nos rouba. Como gosto, meu amor, de chegar antes de ti para te ver chegar: com a surpresa dos teus cabelos, e o teu rosto de água fresca que eu bebo, com esta sede que não passa. Tu: a primavera luminosa da minha expectativa, a mais certa certeza de que gosto de ti, como gostas de mim, até ao fundo do mundo que me deste. (Júdice, 2004, p. 146).

O poema *Pedro, Lembrando Inês* expressa a profundidade do amor sentido e vivido pelo casal, Pedro e Inês, no decorrer de todo o poema. O sujeito lírico se apresenta na fala do infante D. Pedro e a temática do amor abarca toda a extensão do poema. Ambos estão inconsoláveis e sentindo a imensa saudade que os separou. Trata-se do amor sentido, que transcende a presença do ser amado, dentro de um espaço intemporal, persistindo sempre na dura ausência, provocada pela morte injusta e precoce de Inês.

(...)
Como gosto, meu amor,
de chegar antes de ti para te ver chegar: com
a surpresa dos teus cabelos, e o teu rosto de água
fresca que eu bebo, com esta sede que não passa. Tu:
a primavera luminosa da minha expectativa,
a mais certa certeza de que gosto de ti, como
gostas de mim, até ao fundo do mundo que me deste.
(Júdice, 2004, p. 146).

O poema não segue um esquema rígido de rimas ou de métrica. Essa liberdade formal não reduz sua intensidade; ao contrário, permite que o andamento sintático acompanhe o fluxo da lembrança e da declaração amorosa. A busca pelo essencial deixa de ser abstração e se torna prática concreta de elaboração do sentido: a repetição de “tempo”, a oposição entre presença e ausência e as imagens de água e primavera transformam o amor em experiência de memória e duração.

(...)
 Mas é isto o amor:
 ver-te mesmo quando te não vejo, ouvir a tua
 voz que abre as fontes de todos os rios, mesmo
 que esse mal corria quando por ele passamos,
 subindo a margem em que descobri o sentido
 de irmos contra o tempo, para ganhar o tempo
 que o tempo nos rouba.
 (...) (Júdice, 2004, p. 146).

Ao reconhecer que ritmo e imagem não se separam, o leitor compreende a poesia como forma de conhecimento sensível. Nos versos “ver-te mesmo quando te não vejo” e “voz que abre as fontes de todos os rios”, a ausência é convertida em presença verbal, e a imagem da água amplia a experiência amorosa para além da cena individual (Júdice, 2004, p. 146).

O livro *A Criação Literária: Poesia*, de Massaud Moisés (1984), explora elementos constitutivos e estruturantes do texto poético tais como o poema, o eu poético, o tempo, o enredo, o espaço, a emoção e o pensamento, a linguagem poética, o ritmo, a metáfora e a relação entre poesia e realidade. O autor discute o que caracteriza a poesia, diferenciando-a de outras formas de expressão literária, enfatizando que poesia não é apenas uma forma de arte, mas também um meio de comunicação. A obra destaca a complexidade da forma poética e suas dimensões, que a leitura da poesia deve ser uma vivência íntima, na qual o leitor se conecta com as palavras e os sentimentos expressos no texto.

Na próxima seção, apresentamos uma síntese das principais teorias poéticas e de seus principais autores.

2.2 Teorias do texto poético e seus principais autores

Massaud Moisés (1984) apresenta uma concepção abrangente e detalhada sobre a teoria da poesia, destacando-se pela sua profundidade analítica. Enfatiza a autonomia do poema enquanto objeto estético, dotado de uma estrutura intrincada e complexa que reflete tanto a subjetividade do autor quanto as imposições do meio social e cultural. Argumenta que a teoria poética deve servir como um alicerce para a compreensão das dinâmicas que regem a criação de um poema, desde sua gênese à recepção pelo leitor, destacando a importância de uma análise que não se limita a esquemas rígidos, mas que esteja aberta à multiplicidade de significados. Para o autor, compreender a teoria poética envolve reconhecer o poema como

uma entidade viva, que se desenvolve em um diálogo constante entre o autor e o leitor. Ele ressalta que a poesia, mais do que qualquer outro gênero literário, é capaz de condensar a experiência humana em linguagem, refletindo a percepção e as emoções humanas. Nesse sentido, Moisés (2008) propõe uma análise que deve se estender para além das categorias tradicionais, as quais, muitas vezes, simplificam ou restringem a compreensão do fenômeno poético, defendendo uma abordagem que valorize a densidade e a complexidade do texto poético.

Destaca a função do intelectual e do crítico literário como mediadores entre o texto e o público, considerando que a teoria poética, ao fornecer ferramentas para uma leitura mais atenta e crítica, enriquece a experiência estética do leitor e contribui para a valorização da poesia. Moisés (2008) ressalta a importância do equilíbrio entre a teoria e a prática, lembrando que a teoria poética deve ser sempre um meio e não um fim em si mesma para facilitar a aproximação do leitor nos poemas. Além disso, explora como a teoria poética tem evoluído ao longo de décadas, acompanhando as transformações sociais e culturais, destacando a necessidade constante da reeducação do olhar crítico, uma vez que a literatura se transforma em resposta às realidades mutáveis do mundo. Essas recomendações refletem uma perspectiva dinâmica e adaptável, em que a teoria poética é vista como um campo flexível ao integrar novas perspectivas, abordagens e métodos analíticos, reafirmando seu papel de ponte entre o passado e o presente cultural.

Outro aspecto essencial do pensamento do autor sobre a teoria da poesia, é a noção de intertextualidade, pela qual entendemos que os textos nunca existem isoladamente, ecoando e reverberando outros textos e referências, seja de maneira consciente ou inconsciente. Para Moisés (2008), devemos considerar o modo de cada poema dialogar com a tradição literária, ao mesmo tempo em que rompe com ela, criando algo novo. Essa abordagem coloca a poesia como uma prática que não apenas revela o homem e sua subjetividade, bem como as inúmeras vozes. O autor explica que a teoria poética deve tentar apreender a música implícita nas palavras e nas estruturas rítmicas dos versos.

A poesia distingue-se por sua capacidade de conjugar som e sentido, o que destaca o papel do ritmo e da métrica na construção do significado poético. De acordo com Moisés (1984, p. 179), “somente a Música e a Literatura possuem ritmo”. Nessa perspectiva, a força do poema reside não apenas no que é dito, mas em como é dito. “Soneto Contando-se”, de Nuno Júdice, explicita essa articulação ao transformar a busca de rima e ritmo em tema do próprio soneto.

SONETO CONTANDO-SE

Começa o poema como sempre **começa**: A
um verso na página ainda por **encher**, B
de uma imagem que me surge na **cabeça**, A
com um sentimento que se tem de **dizer**. B

Continuo em busca de rima e de **ritmo**, A
mesmo que sem eles pudesse **passar**: B
a poesia nasce de outro logar**itmo**, A
e pode viver apenas do **ar**. B

Mas está no teu corpo o seu **pensamento**, C
com a música e o fôlego do **amor**. D
És tu, ausente e viva, sempre, minha **amada**, E

quem sopra entre as estrofes um doce **lamento**: C
prazer e pranto que registro com **rigor**, D
nos catorze versos desta forma **acabada**. E
(Júdice, (2004, p. 138).

No estudo da forma poética, o texto acima trata-se de um soneto, identificado pela sua forma fixa, composto por dois quartetos e dois tercetos (somando-se 14 versos).

A metrificação varia entre 11 e 12 sílabas métricas “Co-me-ça- o- po-e-ma- co-mo sem-pre co-**me**-ça-”: verso grave, contendo 12 sílabas métricas no primeiro quarteto; no segundo quarteto, diferentemente, o último verso possui 10 sílabas métricas: “e- po-de-vi-ver-a-pe-nas-do-ar-”, verso agudo. Quanto às rimas, apresentam-se alternadas: A-B-A-B nos quartetos e nos tercetos C-D-E; o ritmo apresenta-se bem marcado.

A poesia continua a ser uma poderosa forma de expressão que, apesar das mudanças culturais em diferentes épocas, reflete tanto a persistência de questões humanas essenciais quanto a eterna busca pelo novo. Essa perspectiva de Júdice culmina em sua visão que a teoria poética jamais pode ser absolutista, mas deve permanecer como um *corpus* teórico contestável e experimental, desenhando-se perante a criatividade e a pluralidade de abordagens que o texto poético, continuamente, pode ocasionar.

2.2.1 O poema: forma e conteúdo

No âmbito do extenso estudo de Massaud Moisés (1984) sobre a criação literária, é atribuído ao poema uma complexidade que congrega diversas dimensões fundamentais ao

entendimento da construção poética. Os poemas são apresentados como entidades que não apenas refletem a subjetividade do autor, porém, também se posicionam como produções culturais capazes de interagir com a realidade circundante de maneira única. O autor delinea uma abordagem que perpassa pela análise formal e estrutural do texto poético, sem desconsiderar sua profundidade temática e emocional.

Uma das principais dimensões de abordagem do autor está relacionada à autonomia do poema como obra independente. O poeta utiliza o tom narrativo nos versos, bem ao modo tradicional, tensionando o significado através da escolha cuidadosa e calculada das palavras e das imagens. Pode explorar, ainda, o modo como o poema transborda a linguagem comum, criando uma realidade distinta, feita não para explicar, mas para sugerir ou evocar. Neste sentido, explica Moisés (1984) “criar um poema implica ultrapassar a lógica discursiva e adentrar um universo onde a aparência imediata das coisas está sujeita à recriação verbal”.

Sublinhando o caráter polissêmico intrínseco à obra poética, o autor discute como cada palavra em um poema é carregada de significados sobrepostos, funcionando não apenas no nível denotativo, mas, principalmente, no conotativo. Essa característica permite que cada leitor encontre diversas leituras e interpretações, refletindo suas próprias experiências e entendimentos. Para Moisés (1984), um poema pode funcionar como um tipo de “espelho do inconsciente”, tornando-se um veículo poderoso de comunicação emocional e psicológica, esclarecendo também a exploração da dimensão temporal do poema. Diferente das narrativas prosaicas, na poesia, o tempo encontra-se frequentemente suspenso ou comprimido, sugerindo tanto a eternidade quanto a efemeridade. A estrutura poética oferece uma condensação temporal que, simultaneamente, pode capturar um instante e sugerir uma continuidade intemporal. Essa capacidade do poema de jogar com o tempo reforça a sua potência enquanto forma de arte que compila e expande vivências em uma experiência estética.

A disposição gráfica, a extensão dos versos e a relação entre estrofes participam ativamente da produção de sentido. Para Moisés (1984), forma e conteúdo não constituem camadas separáveis: cada escolha lexical, sonora ou sintática interfere na experiência global do poema. A obra poética resulta, portanto, da interação entre técnica, imaginação e intuição, sem que essa interação precise ser tomada como uma fórmula ou como uma definição fechada.

Outro aspecto explorado no poema é a musicalidade inerente à poesia, identificadora de um elemento essencial que distingue o poema das demais formas literárias. Moisés (1984) esclarece que a música das palavras, o ritmo, a métrica e o som formam uma camada

significativa que interage com as palavras, reforçando as emoções e o pensamento presentes no texto. A dimensão musical do poema, não só contribui para a sua beleza estética, bem como o emocional, dialogando com as emoções e sensações dos leitores.

Finalmente, Moisés (1984) discute a função do poema na sociedade contemporânea, considerando seu papel como ‘resistência à crescente impessoalidade e superficialidade da comunicação moderna’. Podemos pensar que o poema, em sua essência, convida à introspecção e ao diálogo interno, adotando, de forma intensa, a riqueza e a complexidade da vida humana. Assim, ele oferece uma plataforma para a exploração do desconhecido e do subentendido, evocando a eternidade da experiência humana nas sutilezas de sua expressividade.

De acordo com o autor, o poeta não só explora os aspectos técnicos e formais de um poema, como também o celebra como uma expressão vibrante e eternamente mutável da condição humana. Sua visão aborda o poema como um microcosmos da experiência humana que, consciente de sua própria impermanência, continua a fascinar e a instigar aqueles que se atrevem a explorá-lo em toda sua profundidade e beleza.

No próximo segmento, abordaremos a presença e a importância do ritmo na poesia.

2.3 Poesia e Ritmo

O ritmo, antes de qualquer doutrina, é respiração e forma, é o que dá corpo ao pensamento quando a linguagem se acende. Em sua teoria, Octavio Paz insiste que “ritmo e imagem são inseparáveis”, pois “só a imagem poderá nos dizer como o verso, que é frase rítmica, é também a frase dona de sentido”. Para ele, “ritmo e imagem são inseparáveis”, repetição que é doutrina e música ao mesmo tempo (Paz, 1984, p. 35) e, quando pensa a imagem, ele radicaliza: “a imagem explica-se a si mesma, nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer, sentido e imagem são a mesma coisa” (Paz, 1984, p. 40). Assim, quando o poema alcança unidade, ela é “unidade de tom, ritmo e imagens”, um todo que se organiza como temperatura e fôlego (Paz, 1984, p. 58).

Para Antonio Candido (2006, p. 59), essa unidade rítmica é fundamento, e não apenas ornamento. Mesmo os fenômenos discretos da sonoridade participam da estrutura e do efeito do poema. O ouvido integra o método: homofonias, repetições, aliterações e pausas compõem a base sensível sobre a qual o sentido se configura. O poema “Amor”, de Júdice, oferece um exemplo:

AMOR

Um **poema**, dizes, em que
o amor se exprima, tudo
resumindo em **palavras**.

Mas o que fica
nas **palavras**
daquilo que se viveu?

Um pó de **sílabas**,
o **ritmo pobre** da
gramática, rimas sem nexo...
(Júdice, 2004, p. 74).

Nuno Júdice, nesses poucos versos coloca os elementos mais importantes da composição poética: palavras, sílabas, gramática, ritmo (pobre) e rimas sem nexo. Elementos que fazem parte e são imprescindíveis na composição de um poema.

A história do som, do ruído e do silêncio fazem parte da história da linguagem musical, em relação à sociedade, com construções mitológicas, filosóficas e literárias (Wisnik, 2021, p. 7). O ritmo participa de um campo cultural mais amplo e reconfigura a percepção do leitor-ouvinte por meio de expectativas, recorrências e contrastes. Se o ritmo é arquitetura do sentido, a forma não funciona como recipiente. Campos (2024, p. 33) entende a informação estética como inseparável de sua realização: o modo de dizer não é acrescentado, posteriormente ao conteúdo, mas o transforma no próprio fazer verbal.

Desse conjunto teórico resulta a noção operatória utilizada nesta dissertação: o ritmo organiza o visível e o dizível. Ele dá tempo à luz, curso à água e tensão às passagens entre o que se vê e o que se pensa. Em vez de se limitar à contagem métrica, a análise rítmica observa repetições, pausas, paralelismos, encadeamentos, acelerações e suspensões. Paz (1984), Candido (2006), Wisnik (2021) e Campos (2024) possuem os mesmos conceitos para mostrar que ‘a forma sonora participa da própria construção do sentido’.

O desenho rítmico, quando pensado como método de leitura, encontra em Giuseppe Tavani (1983) um aliado de precisão. No livro **Poesia e Ritmo: proposta para uma leitura do texto poético**, o autor propõe compreender o poema pela articulação entre andamento, organização métrica e recorrências, que dão corpo à inteligibilidade não como ornamento, mas como princípio operativo. Trata-se de uma leitura que exige rigor de detalhe e consciência do ofício, pois a forma não encena um sentido previamente dado: participa de sua produção no próprio fazer verbal (Tavani, 1983).

Tavani (1983) nos adverte contra dois extremos: a leitura impressionista, que formula

efeitos sem demonstrá-los no texto, e o tecnicismo que transforma o poema em simples inventário de recursos. O rigor formal só se torna produtivo quando explica de que maneira metro, sintaxe, pausas e recorrências orientam a experiência de leitura. Essa posição fundamenta a análise do poema “Metafísica”.

METAFÍSICA

Com a chávena de café à frente, acende
um cigarro. Não quer saber de inspiração,
de versos de acaso, de rumos vagos
como a direção dos rios. É provável
que o tempo não o assuste; que a morte
não seja, para ele, mais do que uma
ideia sem realidade visível; que
 os olhos **não** deixem transparecer algo
 de uma vida abstrata que coincida
 com a alma. (...) (Júdice, 2004, p. 58).

No poema intitulado “Metafísica”, o ritmo nasce do contraste entre o gesto cotidiano e a abstração. O primeiro verso — “Com a chávena de café à frente, acende / um cigarro” — o poeta avança por um *enjambement*, ligando ação, objeto e personagem sem pausa conclusiva no final do verso. Em seguida, a enumeração negativa (“não quer saber”, “não o assuste”, “não seja”, “não deixem transparecer algo”), desacelera a cena e constrói um sujeito que procura afastar inspiração, morte e alma do campo do visível. Os encadeamentos prolongam o pensamento, enquanto os cortes de verso introduzem pequenas hesitações. A forma, portanto, não confirma um espontaneísmo; ela dramatiza a tensão entre a materialidade do café e do cigarro e a tentativa de negar a dimensão abstrata da existência.

2.4 Poética do espaço e da paisagem

Quando há referência à luz na poesia, a paisagem não se constitui um cenário que se oferece “de fora”, mas uma forma de presença que nos envolve e nos faz pensar, um entrelugar onde ‘o ver’ se dobra em atenção e a linguagem aprende a respirar com o mundo. Nesse sentido, Michel Collot (2015, p.17) insiste na afirmação de que a paisagem se coloca “entre um pensamento simbólico do Lugar [...] e um conhecimento científico do espaço”, deslocando-a do mero objeto de representação para o campo de uma experiência sensível e cognitiva que se faz no gesto do olhar e na sua abertura ao horizonte. Nesse deslocamento, tornou-se decisivo o gesto romântico de converter: “a poesia lírica transformou a paisagem em um lugar de expressão da sensibilidade”, afirma Collot (2015, p. 15), de modo que o poema já não descreva um país, mas faça nascer um outro país de linguagem.

Essa afirmação do estudioso francês impede que a leitura se contente com a ilusão mimética; o autor explica com clareza programática que, “não se trata, jamais, em arte como em literatura, de reproduzir ou de descrever a paisagem, mas de produzi-la e de redescrevê-la”, lembrando, no mesmo parágrafo, que “a paisagem é uma realidade tão interior quanto exterior, tão subjetiva quanto objetiva”. (Collot, 2015, p. 19). Espaço e Paisagem não são sinônimos, espaço designa a organização textual de lugares, posições, trajetos, distâncias e limiares — quarto, janela, rua, campo, cidade, dentro e fora. Paisagem, por sua vez, é a configuração perceptiva e afetiva que surge quando uma voz ou um olhar se relaciona com esses elementos espaciais. Toda paisagem depende de uma espacialidade, mas nem todo espaço nomeado se torna paisagem: isso ocorre quando o poema transforma o espaço em experiência sensível e em forma de pensamento (Collot, 2015, p. 17-19). Essa distinção nos permite ‘aproximar a abertura ao horizonte’, proposta por Collot, da intimidade dos lugares vividos e estudados por Gaston Bachelard (2000, p.200):

Para um estudo fenomenológico dos valores da intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado, sob a condição, bem entendido, de tomarmos, ao mesmo tempo, a sua unidade e a sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Num e noutro caso, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração que concentra as imagens em torno da casa. Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas em que já desejamos morar, podemos isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificativa para o valor singular que atribuímos a todas as nossas imagens de intimidade protegida? Eis o problema central.

O interior não é contracampo do exterior, contudo, o seu foco de densidade, (...) ‘a casa é nosso canto do mundo’. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela. Os escritores de “apostos simples” evocam com frequência esse elemento da poética do espaço, mas essa evocação é sucinta demais. Tendo pouco a descrever no aposento modesto, tais escritores quase não se detêm nele. Caracterizam o aposento simples em sua atualidade, sem viver na verdade a sua primitividade, que pertence a todos, ricos e pobres, se aceitarem sonhar (Bachelard, 2000, p. 200).

Nessa escala, o quarto, o corredor, a janela e a escada não são móveis de cenário, são figuras de pensamento. Considerando que cada um regula entradas e saídas, proximidades e longes, luzes e sombras, compondo a prosódia do espaço vivido que a poesia sabe reativar. A casa integra “pensamentos, lembranças e sonhos” e os mantém em continuidade “um dos

maiores poderes de integração”. A leitura topológica do poema se torna também uma leitura da memória, que se acende, quando a linguagem reencontra a matéria do abrigo (Bachelard, 2000, p. 201). (Grifos nossos)

A fenomenologia bachelardiana mostra que a intimidade assume formas recorrentes, entre elas as imagens de abrigo, calor e origem. A casa, concebida como “corpo de imagens”, oferece razões de estabilidade e concentra lembranças e devaneios. Ler o poema como se lê a casa significa percorrer nichos de memória e observar quanto a forma verbal é capaz de acolher a experiência (Bachelard, 2000, p. 204).

Collot (2015) define como horizonte a articulação entre figura e fundo, perto e longe, os quais constituem a paisagem. Encontramos também em Bachelard (2000), sua versão íntima, a atenção às microgeografias do interior, onde o devaneio “reimagina” o vivido e o sedimenta em imagens persistentes. Daí a lição:

Com essa virada decisiva da arte moderna, a paisagem parece efetivamente ter sido perdida de vista: ela foi às vezes abertamente rejeitada e denunciada pelas vanguardas, por ser muito ligada à tradição da figuração e a uma concepção mimética da arte. Mas essa crise da paisagem não equivale ao seu desaparecimento puro e simples. Ela corresponde a um questionamento dos códigos tradicionais de sua representação clássica, a começar pela perspectiva, mais que ao questionamento dela própria, que continua a inspirar muitos artistas e escritores. Pode-se mesmo perguntar se, liberta das convenções que a obrigavam a fugir dos excessos, a paisagem não revela, através dessa crise, virtualidades que não haviam ainda sido exploradas e que a arte e a literatura modernas poderão explorar livremente (Collot, 2015, p. 19).

Ao acolher a paisagem no corpo do poema, a leitura opera duas frentes convergentes: por fora, releva-se o jogo entre campo e cidade, rua e quarto, claridade e penumbra, que o verso desenha como uma cartografia de gestos; por dentro, escuta-se o que Bachelard (2000, p. 44) chamou de ‘topoanálise’: “estudo dos lugares vividos que revela como a imaginação aumenta os valores da realidade”. Na prática, isso exige reconhecer como a linha rítmica abre passagem, o *enjambement* como corredor, a cesura como limiar e a imagem assentada em moradias provisórias: a mesa torna-se ilha, a janela, fronteira, o corredor, eixo de transição; o espaço, assim, pensa.

Em termos de método, convém manter o circuito em tensão. A paisagem moderna liberta da mimese, pode aparecer “desfigurada” para ser “refigurada”, isto é, não se submete “aos cânones da figuração”, mas deixa ver um arranjo lírico ou estético sob regimes novos de organização, tal como “um céu verde, uma terra laranja e violeta, e um mar negro”, exemplo de uma ritmicidade plástica que a poesia traduz como montagem verbal. Nessa chave, a

página poética não copia a cena; compassa a experiência, modulando distâncias e intensidades até que o leitor habite o espaço produzido.

A distinção entre espaço e paisagem conduz ao tópico seguinte. Se a paisagem é produzida pelo modo como o poema organiza um olhar sobre lugares e matérias, torna-se necessário examinar o trabalho criador que realiza essa transformação. A criação literária é justamente o conjunto de escolhas por meio das quais ritmo, imagem, léxico e composição convertem a espacialidade em experiência poética.

2.5 A criação literária

A criação literária, antes de ser tema, é gesto e ofício. Um trabalho de linguagem que se torna forma. Nesse sentido, começamos pelo que Massaud Moisés (2008, p.40) chama de poesia.

(...) a poesia será entendida como a expressão do "eu" por meio de metáforas, enquanto a prosa consistirá na expressão do "não-eu" por meio de metáforas. Vê-se que o conceito preconizado despreza a distinção formal (versos, poema, etc.) em favor de uma distinção essencial. Mais ainda: a metáfora poética é polivalente por natureza, não assim a da prosa, que tende à sua valência. Portanto, texto poético é aquele em que se exprime poesia. Como, as mais das vezes, existem fôrmas especiais para que a poesia se manifeste, diremos que constituem texto poético o soneto, a balada, a canção, a elegia, a égloga, o rondó, o rondel, a sextina, o vilancete, o poema em prosa, etc. E texto em prosa é aquele em que se comunica a prosa, a saber: o conto, a novela e o romance. Nada impede, porém, que numa fôrma poética se coagule a prosa, e vice-versa.

Em sua reflexão sobre a análise literária, Moisés (2008) situa o ato criador no campo concreto dos procedimentos: ritmo, imagem, léxico, composição e relações entre as partes. A estrutura corresponde à solidariedade desses elementos, o que orienta a leitura para o modo como o poema pensa com o próprio corpo verbal, sem substituir a forma por intenções externas.

Conforme a linha de pensamento defendida por Paz (1984, p. 117), “a linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende e, às vezes, o consegue recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade”.

[...] O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas para as próprias vísceras, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não significação. Aquém da imagem, está o mundo do idioma, das explicações e da história. Para além, abrem-se as portas do real: significação e não significação se tornam termos equivalentes. Este é o sentido último da imagem: ela mesma (Paz, 1984, p.117).

Octavio Paz (1984) esclarece que a vida, diretamente, não elucida o poema e o poema tampouco explica a vida. Há ideias e frases que encontramos somente no poema e não fazem parte da vida do poeta. Por outro lado, há revelações que só cabem na vida do sujeito lírico, que não são traduzíveis. A poesia tem seus limites, porém seus versos não são medicamentos.

Antonio Candido (2006, p.33-36), por sua vez, ao propor o livro intitulado **O Estudo Analítico do Poema** lembra o leitor que toda criação está apoiada em um “substrato fônico” e que participa do “valor expressivo total”, quando discreto. Essa camada sonora, feita de recorrências, pausas e acentuações, sustenta a arquitetura do poema, daí o método de ouvir antes de parafrasear, registrar para não trair e instaurar a crítica como escuta, no momento da elaboração do poema.

Haroldo de Campos (2024, p. 33), pensando a poesia como informação estética, rebaixa a separação entre forma e conteúdo: “a informação estética é inseparável de sua realização”, o valor não se agrega depois, ele nasce do modo de dizer. Essa inseparabilidade é o nervo do ato criador, pois cada opção métrica, cada corte de verso, cada paralelismo, não adorna uma ideia, é a própria ideia que ali se faz, no ponto de ebulição da linguagem .

Reportando-nos aos conceitos de Bachelard, se a criação é escolha e medida, também é risco e passagem. O filósofo recorda que “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa, a imagem funda abrigo e memória, e o escritor, quando cria, desenha casas verbais onde a experiência pode morar, sejam elas o quarto breve de um dístico, seja o sótão espaçoso de uma sequência de imagens, mas sempre uma íntima arquitetura para acolher o vivido e o pensado”. Bachelard (2000, p.25)

No estudo da paisagem, seguimos as propostas de Michel Collot (2015), que nos auxiliam a situar o gesto criador no regime da atenção. A paisagem, de acordo com o autor, é ‘experiência antes de conceito’. A poesia reativa sensações e faz do espaço um operador de sentido, assim, a criação não só é invenção de formas, mas também pode ser uma invenção de um olhar que reposiciona o leitor dentro de uma cena verbal, cooperação entre corpo, percepção e frase, em que o poema cria o que devemos ver e como ver.

No plano semântico, a criação convoca metáforas que não decoram, mas redescrevem

a realidade, conforme a teoria desenvolvida por Paul Ricoeur (2000). Ao suspender a pertinência literal e instaurar uma nova relação semântica, para o autor, a metáfora abre outro acesso ao mundo. A legibilidade do poema, por sua vez, apoia-se também em recorrências isotópicas, que costuram linhas de sentido e permitem ao leitor acompanhar as transformações das imagens sem reduzir a ambiguidade da obra. No campo da função poética, a linguagem chama atenção para a própria materialidade: paralelismos, equivalências, cortes e recorrências intensificam a percepção de como o texto é construído. O sentido não se adensa porque o poema explica mais, mas porque faz ver e ouvir a organização de sua linguagem, aproximando o leitor do processo de composição (Campos, 2024, p. 33). A criação literária pode ser compreendida como disciplina e invenção: uma prática em que escolhas verificáveis sustentam o aparecimento do inesperado. No poema, o ritmo funciona como princípio de organização; as imagens abrem perspectivas; e o léxico estabelece relações que acolhem e devolvem a voz. A obra se realiza quando esses elementos atuam em conjunto, produzindo uma forma capaz de pensar e de sensibilizar.

2.6 O poema como forma de pensamento e imagem

A metáfora viva não funciona como adorno: ela redescreve a realidade. Ricoeur (2000) mostra que o enunciado metafórico suspende a referência literal para produzir uma nova pertinência semântica. Na poesia, esse processo permite que a imagem constitua um gesto de conhecimento, pois reorganiza o visível e o dizível. Salles (2009) reforça que a hermenêutica ricoeuriana relaciona linguagem e interpretação sem reduzir a imagem a uma equivalência previamente dada.

A identificação de cadeias isotópicas auxilia o acompanhamento desse movimento. Segundo Leite (2009), a recorrência de traços semânticos mantém a legibilidade do texto mesmo quando as imagens se deslocam e se transformam. Assim, quando Júdice passa da claridade ao vidro, do vidro à água e da água ao céu, a leitura encontra uma continuidade de luminosidade e transparência, sem eliminar as diferenças entre cada figura. Os versos do poema “Estio” exemplificam essa composição:

ESTIO

(...)

Tarde em que **as janelas batem**; e um

Vento interrompe **a conversa dos amantes**; e

O mar se **despede de agosto com as marés**

Vivas que **o hábito ignora**. (Júdice, 2004, p. 81).

Nos versos acima, há um claro exemplo de isotopia, uma interação ou recorrência, na cadeia de palavras: **Tarde** – as **janelas batem**; e um **vento interrompe a conversa**. **O mar de agosto se despede** com as **marés vivas** e as **pessoas, pelo hábito, ignoram o fato**. As palavras formam uma rede de sentido, de significado, contribuindo com a coerência do texto, com a legibilidade e a interpretação dos versos.

A leitura retroativa, formulada por Riffaterre e retomada por Nóbrega (2004), esclarece que o significado do poema não se esgota na primeira passagem. Na releitura, o leitor retorna aos desvios e às recorrências e reorganiza as relações entre mimese e semiose. Por se tratar de uma ideia consultada na tese de Nóbrega, a referência é indicada como Riffaterre *apud* Nóbrega (2004, p. 43).

(...) o título parece quebrar a expectativa do leitor, por reevocar o universo pictórico mesmo. Processo verbal arbitrário que sugere o fluir da obliquidade limite da escritura automática surrealista. O termo “photo”, etimologicamente, vem reafirmar a essência do gesto produtivo do Pintor: a Pintura. Em sua raiz, “photo” significa luz. Portanto, razão de ser da fotografia. A luz constitui-se no elemento gerador da cor. Assim sendo, também é razão de ser do sonho – do Dizer e do Fazer, de Miró. A arte de pintar imagens. Imagens superpostas na paleta do inconsciente. Memória plástica em pulsão (NÓBREGA, 2004, p. 316).²

A “agramaticalidade”, na formulação de Riffaterre *apud* Nóbrega (2004), corresponde ao desvio que interrompe a expectativa e chama a atenção para o funcionamento poético do signo. A imagem de uma chuva situada “por dentro do fruto”, por exemplo, contraria a lógica habitual e obriga a leitura a construir outra relação entre interioridade, matéria e movimento. A isotopia integra o desvio ao conjunto, enquanto a metáfora cria uma nova referência possível, nos termos de Ricoeur (2000).

2.7 Poesia e crítica

Coutinho (2015) lembra que a literatura participa da vida sem se reduzir a um

²Na transcrição, atualizaram-se as grafias “re-evocar” e “obliquidade”, presentes no original, para “reevocar” e “obliquidade”, conforme a ortografia vigente e o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

documento bruto da experiência. Essa formulação obriga a crítica a evitar tanto o formalismo sem mundo quanto o sociologismo sem forma. O poema é uma organização de linguagem que devolve a experiência ao leitor sob outra consistência, exigindo uma escuta capaz de articular matéria de vida e trabalho formal.

Antonio Cícero (2018) recoloca o juízo crítico como exercício argumentativo. Defender uma crítica valorativa não significa fixar listas imóveis, mas fundamentar preferências por meio de procedimentos reconhecíveis no texto, do diálogo com a tradição e da capacidade de invenção da obra. Quando a obra coloca a espacialidade no centro da experiência, a crítica precisa de um amplo vocabulário capaz de distinguir lugar, espaço e paisagem. Collot (2015) oferece esse suporte ao compreender a paisagem como relação entre percepção, sensibilidade e mundo; desse modo, é possível analisar como o poema espacializa a memória sem tratar os lugares como cenários neutros.

A crítica mobilizada nesta dissertação combina três tarefas: descrever procedimentos internos — ritmo, imagem, sintaxe e montagem; situar tradições e diálogos histórico-literários; e interpretar o alcance estético e cognitivo do poema. O juízo deve permanecer sustentado naquilo que a obra efetivamente faz com a linguagem e com o leitor. As relações entre ritmo e imagem, enfatizadas por Paz (1984), são observadas em escolhas lexicais, repetições, pausas, encadeamentos e recortes espaciais. Esses elementos permitem passar do detalhe formal à interpretação sem transformar o poema em mera ilustração da teoria.

Recordando Blanchot (2011), a obra se atualiza no ato de leitura. A crítica não encerra o poema nem substitui sua ambiguidade por uma explicação definitiva; acompanha suas operações, formula hipóteses e retorna ao texto para verificar até que ponto essas hipóteses se sustentam.

2.8 Contexto histórico-literário

A poesia portuguesa da segunda metade do século XX não se organiza apenas por rupturas sucessivas, mas por inflexões que reorientam a relação entre linguagem e experiência. Rosa Martelo (2006, p. 129-143) mostra que as heranças modernistas, as experiências neovanguardistas e o posterior retorno ao real respondem, por caminhos distintos, ao problema de tornar o mundo dizível sem apagar a consciência da linguagem.

Nos anos 1960, a experimentação visual, sonora e tipográfica intensificou a reflexão sobre a materialidade do poema. A inovação formal não se limitou ao efeito gráfico: colocou em questão os modos de leitura, a relação entre palavra e página e os critérios da crítica. Esse

contexto consolidou a percepção de que a forma não recobre um conteúdo prévio, mas participa da sua produção. A partir da década de 1970, ganharam força a narratividade, a atenção ao cotidiano e uma relação mais direta com o leitor. Segundo Martelo (2006), essa inflexão não elimina a modernidade estética; desloca seu foco para formas de experiência relacional, nas quais a rua, a casa, o corpo e a cena urbana ou doméstica voltam a ocupar o poema sob rigorosa elaboração verbal.

Nuno Júdice insere-se nesse campo sem se reduzir a uma etiqueta geracional. Sua poesia articula extensão discursiva, consciência metapoética, imagens de forte visualidade e um tom frequentemente narrativo. Gama (2014) identifica em *A noção de poema*, a presença do movimento e da reflexão sobre o fazer poético; Gund (2018) evidencia o papel do tempo, da memória e da tradição em sua obra. Esse contexto ajuda a compreender por que o cotidiano, a paisagem e a própria elaboração do poema aparecem interligados em Júdice. O retorno ao real não representa abandono da forma: a experiência somente se torna legível por meio da seleção de imagens, do andamento sintático e da posição que a voz assume diante dos lugares.

Historicamente, situar o poeta não significa explicar os poemas por um panorama exterior. O contexto funciona como horizonte crítico para reconhecer continuidades e deslocamentos, enquanto a análise permanece ancorada na materialidade de cada texto. É nessa articulação que a presente dissertação examina a imagem que pensa, o ritmo que mede e a paisagem que estrutura a experiência.

No próximo capítulo, desenvolvemos a cartografia analítica do *corpus*, aplicando os procedimentos metodológicos definidos no Capítulo 1 e os fundamentos teóricos sistematizados nesse mesmo capítulo.

3 CARTOGRAFIA ANALÍTICA DA PAISAGEM E DA IMAGEM EM POEMAS DE NUNO JÚDICE

Este capítulo não se organiza como enumeração temática dos poemas, mas como ‘cartografia analítica’. Cartografar, aqui, significa acompanhar as linhas de força que atravessam os poemas selecionados, observar por onde a imagem se adensa, onde o ritmo abre passagem, em que ponto a paisagem deixa de ser superfície visível e se transforma em lugar de pensamento. A leitura não procura aprisionar os poemas em categorias fixas; procura seguir seus deslocamentos internos, seus claros, suas zonas de sombra, seus retornos e suas dobras.

Conforme definido nos itens 1.4 e 1.5, a análise combina cartografia imagética, arquitetura rítmica e figuração do espaço. Em cada zona, a leitura segue os mesmos critérios: identifica a cena e a voz, mapeia as imagens, descreve o ritmo, interpreta a espacialidade e relaciona os resultados ao conjunto do *corpus*. A cartografia, portanto, não constitui um novo método, mas uma forma de organizar e apresentar a aplicação do protocolo.

O nosso *corpus* é formado pelos poemas, “Exílio”, “A penosa descoberta”, “Poema de amor”, “Sim, fui um profeta”, “Gênese”, “Retrato”, “Recomeço” e “Cena de província”. A sequência acompanha um percurso do deslocamento à intimidade, da origem à ruína e do extraordinário ao cotidiano. Não se trata de cronologia rígida, mas de um mapa de recorrências e variações, no qual cada poema ilumina uma região da paisagem judiciana.

A cartografia como proposta de leitura e análise, não abandona o rigor metodológico. Cada inferência nasce da observação das imagens, dos campos lexicais, dos cortes de verso, das pausas, dos encadeamentos e dos lugares figurados no texto. Porém, como o objeto é a poesia, a linguagem crítica também precisa ‘escutar’ a matéria que analisa. Por isso, a escrita deste capítulo procura manter o equilíbrio entre precisão e densidade, entre leitura técnica e sensibilidade poética, entre descrição do funcionamento textual e a escuta do que o poema nos faz respirar.

Nos poemas selecionados, a paisagem não se limita a ambientar a experiência lírica. Ela atua como arquitetura de sentido, a luz não é apenas claridade, mas um modo de conhecimento. A água não é somente um elemento natural, é passagem e memória. A névoa não é indistinção, é forma de suspender a certeza. A ruína não é unicamente perda, é o lugar onde o tempo deixa vestígios para que o recomeço se torne possível. Ler os poemas de Nuno

Júdice exige percorrermos a paisagem como quem atravessa um mapa vivo, no qual cada imagem desloca o olhar e cada espaço modifica a voz.

3.1 A cartografia como procedimento de leitura

Como já detalhado no item 1.4, “cartografia” designa a aplicação integrada dos três procedimentos de leitura. Neste capítulo, o termo enfatiza o movimento entre poemas e permite visualizar recorrências sem transformar as categorias em classificações fixas. Um mesmo elemento pode assumir funções diferentes: a luz inaugura e também incomoda; a água sugere fluxo e perda; o interior abriga e intensifica a ausência; e a província, aparentemente pequena, amplia a percepção do cotidiano. A comparação precisa registrar essas mudanças de função.

Na cartografia imagética, observam-se encadeamentos, oposições e derivações. A imagem é entendida como força que organiza a atenção e participa do pensamento do poema, e não como figura isolada. Na arquitetura rítmica, descrevem-se fluxos, interrupções, retornos e variações de fôlego. O ritmo constitui o relevo do mapa porque determina como a leitura avança, hesita ou se recolhe. Na figuração do espaço, os lugares são examinados como formas de experiência. Exílio, janela, intimidade, ruína e província indicam posições da voz e, quando afetivamente percebidos, tornam-se paisagem.

Quadro 4 – Mapa cartográfico do corpus

Zona cartográfica	Poemas de maior incidência	Imagens e espaços dominantes	Função analítica
Zona do deslocamento	Exílio; A penosa descoberta	distância, limiar, revelação, passagem	mapear a voz quando perde o chão de pertencimento e busca nova posição de olhar
Zona da intimidade	Poema de amor; Retrato	interioridade, rosto, memória, presença ausente	observar como o espaço afetivo se torna morada verbal e imagem de permanência
Zona da origem e do poema	Gênese; Sim, fui um profeta	manhã, sol, voz, nomeação, palavra	ler a metapoesia como paisagem de nascimento e autoescuta
Zona do tempo e da ruína	Recomeço	restos, retorno, duração, vestígio	compreender o recomeço como forma de habitar o que permanece depois da perda

Zona do cotidiano transfigurado	Cena de província	aldeia, rua, cena social, província	mostrar como o comum se converte em paisagem pensante
---------------------------------	-------------------	-------------------------------------	---

Fonte: elaboração própria, com base no protocolo metodológico da dissertação.

3.2 Primeira zona cartográfica: o exílio e a descoberta do olhar

A primeira zona do mapa abre-se pelo deslocamento. No poema “Exílio”, o espaço não é apenas uma referência exterior, mas uma condição da voz. O sujeito lírico parece falar a partir de uma distância que não se resolve. O exílio, nessa leitura, não é somente afastamento geográfico; é uma forma de estar diante do mundo sem coincidir inteiramente com ele. A paisagem nasce marcada por uma fratura: há um lugar perdido, um lugar presente e, entre ambos, a linguagem como tentativa de passagem.

EXÍLIO

As planícies áridas de uma inspiração antiga deram-me a conhecer o seguinte – que eu era um poeta único, o Anunciado, o iluminador das tardes violetas do Bósforo e Antineia... e que ninguém, durante os anos criadores de uma imaginação múltipla, regressaria às fórmulas arcaicas que os medíocres ousaram – furiosos de Resto...

E eles? Devoradores de impressão, que zelo sustenta ainda os seus corpos? antes os influenciasse Saturno, o criador de Obscuridade

Divina... ou ouvissem os horóscopos pronunciados nas margens tempestuosas do sul... ou ainda voltassem a um lugar abrigado a elucidar as profecias e comentários de um povo áugure... mas eles não ouviram nunca as matemáticas polares do sono!

Cheguei a um continente erótico. Os ventres bojudos das árvores atraem os animais. Ouço os gritos de uma terra por habitar. O céu é uma superfície vegetal que dá música e choro. Na sombra, os insectos congeminam grandes devastações no interior solar das figueiras descarnadas.

Deuses... vós sois animais destruidores... invoco a memória de um fruto amargo, a sabedoria corrompida nos labirintos da inteligência. Quem, dizei-me, a instruiu nos contornos voluptuosos da expectativa? quem a sacrificou a um poema lúbrico – como se a dádiva conformasse o olhar material dos dedos? Não vos celebrarei... procuro a raiz solitária da loucura nas químicas orgânicas do tempo... civilizações, frutos apodrecidos nos jardins suspensos de uma cidade submersa... vós cedereis à voz silenciosa de uns lábios virgens... vós solicitais as respostas transformadoras de um rumo doentio... eu, no entanto, recusar-vos-ei a eternidade... poema, foge às solicitações mórbidas de um espaço moral... ensina corrupção... ódio... as formas plurais de um amor diverso...

“Quem canta”, perguntaram as sibilas, “quem canta com voz divina entre ruínas?” (Júdice, 2004, p. 12).

A cartografia imagética de “Exílio” combina referências míticas, geográficas e orgânicas: Bósforo, Antineia, continente, árvores, figueiras, jardins e cidade submersa. Essas imagens não compõem um território estável; fazem o sujeito oscilar entre anúncio, desejo, corrupção e recusa. O espaço deixa de ser localização e se torna experiência de não pertencimento.

O ritmo reforça essa instabilidade. Os versos longos, os *enjambements*, as reticências, as enumerações e as apóstrofes (“Deuses...”) produzem uma dicção expansiva e ofegante. Perguntas sucessivas e mudanças abruptas de interlocutor impedem uma cadência regular, enquanto a repetição de “vós” aproxima o poema de uma declamação profética. A forma rítmica, portanto, encena a dificuldade de fixar um lugar e uma autoridade para a voz.

Em “A Penosa Descoberta”, o deslocamento assume outra forma. Não se trata apenas de estar fora de um lugar, mas de ser conduzido a uma zona de revelação difícil. A própria expressão do título anuncia que descobrir é sofrer uma passagem. A descoberta não vem como iluminação tranquila; vem como desvelamento que pesa. O poema desloca a voz para o ponto em que ver significa perder uma inocência anterior.

A PENOSA DESCOBERTA

"Poética", disse ele, pousando o copo.
 Posso não acreditar em nada, nem seguir
 o barulho regular dos relógios, continuou
 no mesmo tom de voz; a minha vida
 aproxima-se do ideal poético superior.
 Abriu a janela e recebeu na cara os ventos
 do norte. Nada o impedia, agora,
 do encontro com a solidão irremediável.
 Pousou a bebida no parapeito, agarrou
 com a mão direita um ramo de árvore e,
 com a mão esquerda fechada no ar, disse
 em voz alta: "Poética", para que todos
 ouvissem. No entanto, ao dar-se conta
 de que estava só, em plena madrugada,
 fechou a janela, fechou o livro que começara
 a ler, na véspera, fechou a luz
 – e à claridade baça e fria do inverno
 sentou-se no chão de madeira, a pensar,
 como se não houvesse mais ninguém
 naquele mundo. (Júdice, 2004, p. 31).

A cartografia de “A Penosa Descoberta” concentra-se no limiar da janela. Abrir-se ao vento do norte parece prometer encontro com o exterior, mas a cena termina no fechamento

da janela, do livro e da luz. A espacialidade registra, assim, uma passagem frustrada entre exposição e recolhimento. A arquitetura rítmica acompanha esse movimento. O início apresenta uma sintaxe narrativa relativamente contínua, marcada pelos verbos de ação “pousando”, “abriu”, “recebeu” e “agarrou”. Na parte final, a anáfora “fechou a janela, fechou o livro [...], fechou a luz” desacelera a cena e converte repetição em clausura. O último encadeamento — “sentou-se [...] / como se não houvesse mais ninguém / naquele mundo” — prolonga a solidão e transforma o interior em paisagem afetiva.

Os poemas “Exílio” e “A Penosa Descoberta” formam, assim, uma primeira dobra cartográfica. No primeiro, a expansão rítmica acompanha a dispersão da voz; no segundo, a repetição produz fechamento. Em ambos, imagem, ritmo e espaço desinstalam o sujeito e convertem o deslocamento em condição de leitura.

3.3 Segunda zona cartográfica: a intimidade como morada instável

A segunda zona do mapa desloca a leitura para a intimidade. Em “Poema de amor”, a paisagem exterior recolhe-se em espaço afetivo. O amor não aparece apenas como tema sentimental, mas como modo de habitar a memória. O poema faz da experiência amorosa uma casa verbal: abrigo frágil, atravessado pelo tempo, onde a presença do outro permanece sob a forma da lembrança.

POEMA DE AMOR

O céu, as linhas de luz na água,
caminhos diferentes para o coração.

A queda de sons diversos na atenta coincidência
 dos ouvidos. A relação de uma límpida tarde
 com um movimento de ombros, junto do teu corpo,
 na luminosa sequência da tua voz.
 Um andar divino de transparente espectro
 sobre o fundo de árvores;
 o acentuar da impressão dos teus olhos
 na quente atmosfera estagnada.

Mas o súbito levantar do vento dissipou
 a primitiva aparência. Um canto lívido
 de mortas recordações apenas subsistiu,
 o indefinido desgosto dos teus braços,
 o remorso de gestos incompletos
 que a memória suspende.

Nem me espanto já com a tua proximidade.
 Bem-vindos, decompostos lábios!
 O ranger da cama sobrepõe-se
 ao ruído das cigarras. (Júdice, 2004, p. 35).

Em “Poema de amor”, luz, água, voz, corpo, vento e memória formam uma geografia afetiva. A primeira parte aproxima percepção visual e auditiva; depois, o vento dissipa a “primitiva aparência” e deixa “mortas recordações”. A imagem amorosa é, portanto, construída e corroída no interior do próprio poema.

O ritmo torna perceptível essa mudança. A primeira estrofe avança por enumerações e encadeamentos, produzindo uma cadência luminosa e cumulativa. A conjunção adversativa “Mas” inaugura um desvio: frases mais breves, substantivos de perda e pausas mais marcadas substituem o fluxo inicial. Na estrofe final, a exclamação “Bem-vindos, decompostos lábios!” rompe a delicadeza anterior e aproxima intimidade, deterioração e ruído.

A espacialidade do poema é interior, ainda que não se reduza a uma casa nomeada. Corpo, cama, atmosfera e memória formam uma morada instável. A linguagem abriga a presença amorosa e, ao mesmo tempo, mostra que essa presença já é atravessada pela ausência, aproximando-se das imagens de intimidade discutidas por Bachelard (2000).

Em “Retrato”, a intimidade assume outro desenho. O espaço não é o do amor diretamente nomeado, mas o do olhar que enquadra. Retratar é escolher uma distância, uma luz, uma forma de aproximação. O retrato cria uma moldura, e toda moldura revela tanto quanto oculta. O poema, portanto, não oferece uma figura transparente; oferece o trabalho do olhar diante de uma presença que só pode ser apreendida parcialmente.

RETRATO

Encosta-se à parede. A brancura
das pernas contra o negro da sombra. O
risco da meia no risco do papel; e
os dedos que furam a pele. Os olhos
fechados no excesso da luz. Entreabre
os braços, deixando que os seios
saltem para o sol. O rigor do vento
abrandando nessa imagem. (Júdice, 2004, p. 54).

Em “Retrato”, o contraste entre brancura e sombra, papel e pele, olhos fechados e excesso de luz organiza uma imagem de forte recorte visual. O ritmo é igualmente concentrado: os *enjambements* interrompem unidades sintáticas — “A brancura / das pernas”, “O / risco”, “Entreabre / os braços” — e reproduzem o gesto de enquadrar fragmentos do corpo. A brevidade dos oito versos aproxima o poema de uma tomada fotográfica, mas o vento que “abrandando nessa imagem” impede a completa imobilização da figura.

“Poema de amor” e “Retrato” compõem a zona da intimidade como morada instável. No primeiro, a memória se expande e se desfaz por uma mudança de andamento; no segundo, o olhar recorta a presença em fragmentos. Em ambos, a paisagem afetiva depende da articulação entre imagem, ritmo e posição do observador.

3.4 Terceira zona cartográfica: gênese, profecia e metapaisagem do poema

A terceira zona cartográfica reúne os poemas em que a linguagem poética se volta para si mesma. Em “Gênese”, o poema pensa o próprio nascimento. A manhã, o sol, as nuvens, as névoas, as árvores, os pássaros e os rios não formam apenas uma paisagem natural; formam uma paisagem da criação. O mundo parece nascer à medida que o poema o nomeia, e o poema parece nascer à medida que atravessa o mundo.

GÊNESE

Todo o poema começa de manhã, com o sol. Mesmo
que o poema não esteja à vista (isto é céu de chuva)
o poema é o que explica tudo, o que dá luz
à terra, ao céu, e com nuvens à mistura – a luz incomoda
quando é excessiva. Depois, o poema sobe
com as névoas que o dia arrasta; mete-se pelas copas das
árvores, canta com os pássaros e corre com os rios
que vêm não se sabe de onde e vão para onde
não se sabe. O poema conta como tudo é feito:
menos ele próprio, que começa por um acaso cinzento,
como esta manhã, e acaba, também por acaso,
com o sol a querer romper. (Júdice, 2004, p. 42).

A imagem inicial, associada à manhã e ao sol, inaugura uma poética da claridade, mas essa claridade não se apresenta sem resistência. Há céu de chuva, há excesso de luz, há névoas, há acaso cinzento. A gênese do poema não é pura transparência. Ela acontece entre iluminação e opacidade, entre desejo de explicar e impossibilidade de explicar-se totalmente. O verso breve em que o poema reconhece não explicar “ele próprio” concentra esse núcleo de mistério.

Essa é uma das imagens mais fortes da cartografia judiciana: o poema como corpo que se move pela paisagem e, ao mesmo tempo, como pergunta que não se resolve. Ele dá luz, mas não entrega sua origem. Corre, sobe, canta, atravessa, mas preserva uma zona de segredo. A criação poética é, portanto, menos uma definição do poema do que uma dramatização de seu aparecimento. O poema nasce diante do leitor, mas nasce velado.

Do ponto de vista rítmico, “Gênese” constrói uma cadência de expansão. A sequência de movimentos faz o poema avançar como quem percorre uma paisagem em abertura. A frase se prolonga, encadeia elementos, cria continuidade. Contudo, quando surge o limite da explicação, o ritmo se recolhe. O fluxo encontra sua dobra reflexiva. A paisagem, que parecia alargar-se, converge para o enigma da própria linguagem. No verso: “Sim, fui um profeta”, ocorre um deslocamento dessa dimensão metapoética para a voz. O ‘profeta’ é aquele que fala a partir de uma autoridade, mas, no poema, essa autoridade aparece filtrada pela memória e pela autoescuta. A afirmação do título não deve ser tomada apenas como gesto de poder verbal; ela também contém uma distância crítica. O sujeito fala de um lugar que talvez já tenha ocupado, mas o faz olhando para trás, como quem revisita a própria voz.

A cartografia da profecia é, portanto, uma cartografia do dizer. O poema interroga o peso da palavra, sua capacidade de anunciar, ordenar, prever ou falhar. A voz profética, quando trazida para o espaço lírico, perde a rigidez do oráculo e ganha a fragilidade da consciência. O sujeito não apenas profetiza; escuta a memória de ter profetizado. Há, nesse movimento, uma dobra temporal que transforma a palavra em objeto de reflexão.

SIM, FUI UM PROFETA

Experimento um contacto de sombras,
o mal-estar de uma efervescência de ruínas, das folhas
que tomam a forma virgem de um tronco. Sou já um hábito,
habitado por diferentes direcções de espírito, ouvido no fundo dos poços
humanos; um tom de voz que multiplica a contradição ofegante
das nostalgias. Diziam-me:

“ – Procura no coro dos mortos o primeiro grau
da felicidade; na obsessão dos pescadores de ostras
um derradeiro uivo de sofrimento...” e as palavras chegavam-me
em tumulto, numa pesada respiração, num estertor
de velho. Então, vi o fim: a queda sinuosa dos astros, o rosto
de um gelo azul, o ruído de ondas sobrepondo-se à imagem

do ventre rasgado até às entranhas. Nenhum exorcismo me restituiu a força. Entrei na procissão dos sonâmbulos, juntando a voz ao gemido comum. “Quem é este?” – “– O taciturno poeta, o antigo portador de absolvição.” E comentavam: “De que nos serve, agora?...” E a maré engrossava como as nuvens do crepúsculo! Entre os homens ainda há quem se lembre: o bêbedo contador de histórias, o músico cego das feiras, a louca decifradora das sinas. As crianças apedrejam-nos à entrada das aldeias. Um deles apareceu, de manhã, boiando no canal – e os seus olhos viam tudo. (Júdice, 2004, p. 38).

Nas estrofes de “Sim, fui um profeta”, os versos longos, as enumerações e as falas entre aspas produzem uma respiração pesada, explicitada pelo próprio poema. O fluxo é interrompido por perguntas e comentários coletivos — “Quem é este?”; “De que nos serve, agora?” — que retiram da voz profética sua centralidade. A passagem do “eu” ao “gemido comum” transforma o ritmo em experiência de desgaste e de memória coletiva.

Juntos, os poemas “Gênese” e “Sim, fui um profeta” desenhavam uma metapaisagem. No primeiro, o movimento ascendente e fluido acompanha o nascimento do poema; no segundo, a respiração tumultuada acompanha a perda de autoridade da voz. Um texto pergunta de onde vem o dizer; o outro, o que resta dele no tempo. A poesia vê a paisagem e, simultaneamente, interroga o ato de vê-la e nomeá-la.

3.5 Quarta zona cartográfica: ruína, retorno e recomeço

Em “Recomeço”, a cartografia do *corpus* alcança uma de suas regiões mais densas: a do tempo inscrito no espaço. Recomeçar, no poema, não significa apagar o que passou nem regressar a uma origem intacta. Significa voltar a caminhar entre vestígios. A ruína não é obstáculo externo ao recomeço; é sua matéria. O poema recomeça porque algo permaneceu, ainda que ferido, fragmentado ou gasto.

RECOMEÇO

Avançam devagar pelo mundo
de olhos fixos no outro lado das coisas
onde o sol nunca se põe
– uma luz que pode ser pálida
como o rosto envolto na antiga mortalha.

Ao fundo, o molhe recebe a névoa
e as gaivotas que não sabem onde
se refugiar nem como fugir
– quando, ao olhar para cima,
o alto e o baixo se confundem em nada.

Assim, nada se distingue, de facto,
do que é obscuro neste mundo;
e a própria noite habita este dia
– no qual não vejo nem o sol, nem o mar
nem o teu olhar sob uma erosão de pálpebras.
(Júdice, 2004, p. 70).

A imagem da ruína produz uma paisagem temporalizada. O espaço não aparece como presente puro, mas como superfície onde o tempo deixou marcas. Cada resto sugere uma duração anterior; cada fragmento carrega uma memória; cada sinal de desgaste indica que a paisagem foi habitada, perdida, transformada. O recomeço, nesse sentido, não nasce da novidade absoluta, mas da escuta do que ainda ressoa nas coisas quebradas.

A cartografia de “Recomeço” é feita de retornos. O sujeito lírico não avança sobre uma linha limpa, mas caminha sobre camadas. O passado não desaparece para que o novo aconteça. Ao contrário, o novo só se torna possível porque o passado permanece como fundo, resto ou sombra. Júdice não idealiza a ruína, mas reconhece nela uma força de pensamento: aquilo que caiu ainda organiza a paisagem do que pode levantar-se.

A arquitetura rítmica de “Recomeço” combina lentidão e suspensão. O advérbio “devagar” determina o andamento inicial; os travessões introduzem imagens que interrompem e aprofundam o percurso; e a repetição de negativas — “não sabem”, “nada se distingue”, “não vejo nem o sol, nem o mar / nem o teu olhar” — reduz progressivamente o campo do visível. O ritmo não sugere avanço triunfal, mas uma continuidade frágil, construída entre pausas, indistinção e perda.

Essa região do *corpus* dialoga com a noção de paisagem como construção sensível e histórica. A ruína não é apenas objeto visto; é forma de percepção. Ela ensina o olhar a reconhecer que toda paisagem carrega tempos sobrepostos. O presente não está sozinho; está

acompanhado por aquilo que nele sobrevive. Por isso, a poética do recomeço é também uma poética da memória.

Ao incorporar a ruína, Júdice evita uma concepção ingênua de origem. Diferentemente de “Gênese”, em que o poema nasce com a manhã, “Recomeço” nasce depois da perda. Se a gênese é o primeiro clarão, o recomeço é a luz que insiste depois da sombra. Essa diferença é fundamental para a cartografia do corpus: a criação pode nascer do começo, mas também pode nascer do resto. A poesia não depende apenas da manhã; às vezes, começa naquilo que sobrou da noite.

Assim, “Recomeço” ocupa uma zona de passagem entre destruição e continuidade. O poema mostra que a paisagem arruinada ainda é habitável pela linguagem. A palavra poética recolhe o fragmento, não para restaurá-lo inteiramente, mas para fazê-lo significar de novo. Nesse gesto, o recomeço torna-se menos promessa de pureza e mais aprendizagem da permanência possível.

3.6 Quinta zona cartográfica: a província e o cotidiano transfigurado

A última zona cartográfica concentra-se em “Cena de província”, poema em que o cotidiano se converte em paisagem de pensamento. A província, à primeira vista, poderia sugerir espaço menor, periférico, repetitivo. No entanto, a poesia de Júdice desloca essa expectativa. O espaço provinciano não é reduzido; é intensificado. O pequeno torna-se lugar de escuta. O comum ganha espessura.

CENA DE PROVÍNCIA

No café de aldeia, a mulher nova espera
que alguém chegue para tomar o café com ela. Não pediu
nada. Olha para fora, onde só as árvores se mexem
com o vento, e é como se não olhasse para sítio
nenhum. Na sua mesa de café de aldeia, sentada com o jornal
de província à frente, de rosto fechado para todos
os que estão no café – e para mim, ao balcão, olhando
para ela enquanto acabo o café – a mulher
nova espera que um deus chegue para tomar
café com ela. É verdade que uma beleza estranha envolve
o seu corpo; que as mãos têm as linhas puras de quem
não precisa de as gastar em trabalhos e estações; e que
o seu rosto traz a luz obscura de quem sabe que tem todos
os desafios do amor para vencer. Hesito em pedir-lhe o
jornal, pousar a minha chávena de café na mesa ao lado,
perguntar-lhe como se chama; e contar-lhe algumas histórias
desta aldeia, para que ela se vá embora, esquecendo
esse deus que viria tomar café com ela. Mas
a mulher nova continua a olhar para a rua, onde começou a
chover. E quando chove, num largo deserto de aldeia,
o ruído doce das gotas nos vidros até faz esquecer o bater
das bolas, no bilhar ao lado, e a melancolia que escorre
dos olhos da mulher nova que insiste em não abrir o jornal
de província, em esquecer-se do encontro que está para
não acontecer, e em olhar para mim, que acabei de pagar
o café e saio, para apanhar a chuva que começa
a cair com mais força no largo da aldeia.
(Júdice, 2004, p. 117).

A palavra “cena” é decisiva porque o poema organiza um campo de visão. A mulher, o narrador ao balcão, a rua e os demais frequentadores ocupam posições distintas, e o olhar circula entre elas. O cotidiano possui uma dramaturgia discreta: esperar, olhar, hesitar, pagar e sair substituem o grande acontecimento e tornam a província uma composição de gestos e silêncios.

A cartografia da província é uma cartografia da atenção. A repetição de “café de aldeia” e “jornal de província” insiste na escala local, enquanto a expectativa de que “um deus” chegue introduz uma dimensão improvável no espaço comum. O poema não engrandece artificialmente a aldeia; revela a tensão entre rotina, desejo e melancolia que já existe nela.

A focalização constrói uma relação triangular: a mulher olha para a rua, o narrador olha para a mulher e o leitor acompanha ambos. Quando ela finalmente olha para o narrador, o encontro não se realiza, pois ele paga e sai. A paisagem nasce dessa distância entre os olhares. A chuva, ao cobrir o largo e modificar os sons do café, converte a espera frustrada em experiência compartilhável.

Do ponto de vista espacial, o café é um interior social aberto para a rua pelos vidros e pelo olhar. Não é o abrigo íntimo do poema amoroso nem o desabrigo do exílio: é um limiar coletivo em que proximidade física e distância afetiva coexistem. Quando o narrador atravessa a porta e entra na chuva, a cena desloca-se do observado para o vivido.

O ritmo exige demora. O poema se organiza em um longo movimento sintático, com repetições de “espera”, “olha”, “café” e “província”, incisos entre travessões e sucessivas subordinadas que retardam o desfecho. A chuva altera o campo acústico — as gotas nos vidros abafam o bilhar — e acelera apenas os versos finais, quando o narrador sai. A arquitetura rítmica transforma a espera em duração e faz da cena cotidiana uma paisagem de melancolia.

Nesse ponto, a cartografia do *corpus* se completa: depois do exílio, da descoberta, da intimidade, da gênese, da profecia e da ruína, a província mostra que a poesia também habita o cotidiano. O poema encontra pensamento na cena menor, na paisagem aparentemente simples, no lugar que não se anuncia como extraordinário. Júdice faz da província um laboratório do olhar, demonstrando que a poesia não inventa apenas outros mundos; reinventa a percepção deste.

3.7 Linhas de força da cartografia: imagem, ritmo e espaço

Ao final do percurso, é possível reconhecer algumas linhas de força que atravessam o *corpus*. A primeira é a linha da luminosidade. A luz aparece como gesto de abertura, mas também como excesso, incômodo e limite. Em “Gênese”, ela participa do nascimento do

poema; em outros momentos do *corpus*, sua função se desloca para a revelação, para o enquadramento ou para a tensão entre ver e não ver. A luz, em Júdice, nunca é simples. Ela ilumina, mas também interroga o olhar.

A segunda linha é a da água e de seus desdobramentos atmosféricos: chuva, névoa, vento, curso, umidade, passagem. Essa linha confere mobilidade à paisagem. A água não permite que o espaço se torne inteiramente fixo; ela o atravessa, modifica e arrasta. A névoa, por sua vez, impede o contorno definitivo das coisas. O mundo judiciano é frequentemente visto em estado de passagem, como se a paisagem estivesse sempre prestes a aparecer ou a desaparecer.

A terceira linha é a da memória. Ela atravessa o amor, o exílio, a ruína, o retrato e a província. A memória não surge apenas como conteúdo lembrado, mas como modo de espacialização. Lembrar é habitar novamente um lugar, ainda que esse lugar já não exista da mesma forma. O poema cria espaços para que a lembrança possa respirar, mesmo quando respira sob a forma da ausência.

A quarta linha é a da metapoesia. Nos poemas “Gênese” e “Sim, fui um profeta”, observamos um modo mais discreto do que em outros poemas. A linguagem reflete sobre sua própria capacidade de nomear, iluminar, anunciar e falhar, e o poema não apenas constrói imagens; interroga o ato de construí-las. Essa consciência formal reforça a ideia de que, em Júdice, a paisagem não é ingenuamente dada: ela é produzida pelo trabalho verbal.

A quinta linha é a do limiar. Os poemas frequentemente se situam entre dois estados: presença e ausência, dentro e fora, início e retorno, visível e opaco, paisagem e pensamento. Essa posição limiar confere à poesia judiciano uma qualidade de travessia. Seus poemas não se instalam em certezas; preferem os pontos de passagem, os lugares onde uma coisa começa a tornar-se outra.

Essas linhas de força confirmam que o capítulo não pode ser lido como sequência de análises isoladas. O *corpus* funciona como mapa de relações, cada poema ilumina uma região, mas essa região se comunica com as demais. O exílio prepara a sensibilidade da distância; a descoberta abre o problema do visível; o amor interioriza a paisagem; o retrato enquadra a presença; a gênese pensa a origem do poema; a profecia escuta a voz; o recomeço acolhe a ruína; a província transfigura o cotidiano.

3.8 A paisagem como pensamento em movimento

A cartografia analítica desenvolvida neste capítulo permite afirmar que, nos poemas selecionados, a paisagem não é um elemento subordinado à temática. Ela constitui o próprio modo de organização do pensamento poético. O espaço não aparece depois da voz; nasce com ela. A imagem não ilustra uma ideia anterior; é o lugar onde a ideia se forma. O ritmo não ornamenta a linguagem; dá a ela duração, corpo e respiração.

A poesia de Nuno Júdice apresenta a paisagem como pensamento em movimento. Em “Exílio”, pensar é experimentar a distância; em “A penosa descoberta”, atravessar a dificuldade do visível; em “Poema de amor”, habitar a memória do outro; e, em “Sim, fui um profeta”, escutar a própria voz depois do tempo. Em “Gênese”, pensar é assistir ao nascimento do poema; em “Retrato”, reconhecer que toda presença depende de enquadramento; em “Recomeço”, recolher vestígios sob a névoa; e, em “Cena de província”, demorar-se no comum até que ele se torne revelador.

Essa leitura mostra que a cartografia dos poemas é também uma cartografia da atenção. Júdice conduz o leitor a ver de outro modo. O poema ensina que a luz pode ser pensamento, que a água pode ser memória, que a névoa pode ser método, que a ruína pode ser começo, que a província pode ser mundo. A paisagem judiciana não está imóvel diante do leitor; ela se desloca com a respiração do verso e se reorganiza a cada imagem.

A interlocução entre voz lírica e leitor acontece nesse percurso. O leitor não recebe um sentido pronto, mas é convidado a caminhar pelo mapa do poema. Cada imagem funciona como sinal de passagem; cada pausa, como ponto de escuta; cada espaço, como forma de habitação provisória. Ler Júdice é aceitar que a poesia não explica o mundo de fora, mas o refaz por meio da linguagem.

Desse modo, confirma-se a proposta central da dissertação: no livro **Por dentro do fruto a chuva: antologia poética**, imagem, ritmo e espaço articulam-se como dispositivos de pensamento e de memória. A paisagem não ilustra; estrutura. A imagem não decora; conhece. O ritmo não acompanha; organiza. A cartografia analítica do *corpus* permite ver que o poema judiciano transforma o espaço em arquitetura sensível e faz da linguagem um lugar onde o mundo, por instantes, volta a nascer.

A análise apresentada não encerra a leitura, mas a liga. Como toda cartografia poética, o mapa aqui traçado não pretende substituir o território dos poemas. Ele apenas assinala

caminhos possíveis: a linha do exílio, a linha da luz, a linha da água, a linha da memória, a linha da ruína, a linha da província.

Cada uma delas conduz a uma região da obra de Júdice e, todas juntas, revelam uma poesia que pensa com imagens, respira pelo ritmo e transforma a paisagem em experiência de presença.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dissertação partiu da compreensão de que a poesia de Nuno Júdice não se limita a representar o mundo, tampouco a ornamentar a experiência com imagens sensíveis. Ao contrário, nos poemas selecionados e analisados, a imagem, o ritmo e a paisagem constituem modos de pensamento, formas de percepção e caminhos de memória. A leitura de *Por dentro do fruto a chuva: antologia poética* permitiu-nos reconhecer uma escrita em que o poema não apenas diz, mas abre espaços; não apenas descreve, mas faz ver; não apenas organiza palavras, mas constrói uma arquitetura sensível para que o leitor habite a linguagem.

O percurso realizado demonstrou que a paisagem, em Nuno Júdice, não ocupa uma função secundária ou decorativa. Ela se torna matéria estruturante do poema. A luz, a água, a névoa, a chuva, o mar, a ruína, o exílio, o retrato, a província e a intimidade amorosa formam uma cartografia poética na qual o espaço é atravessado pela memória e pelo olhar. Cada elemento natural ou espacial deixa de ser apenas referência externa e passa a atuar como signo de uma experiência interior, histórica e afetiva. Assim, a paisagem judiciana não está somente diante da voz lírica; ela participa da constituição dessa voz.

A cartografia imagética desenvolvida ao longo da análise evidenciou que os poemas selecionados constroem redes de sentido por meio de imagens recorrentes. Em “Gênese”, a manhã, o sol, as névoas, as árvores, os pássaros e os ribeiros figuram o nascimento do próprio poema, instaurando uma relação entre criação poética e abertura do mundo. Em “Exílio”, a distância transforma-se em experiência de desenraizamento e busca de pertença. Em “Poema de amor”, a intimidade converte-se em espaço de memória, enquanto “Retrato” concentra a tensão entre olhar, figuração e ausência. Já “Recomeço” e “Cena de província” mostram que a ruína e o cotidiano também podem se tornar lugares de pensamento poético.

A análise da arquitetura rítmica permitiu perceber que o ritmo, nos poemas de Júdice, não deve ser reduzido a aspecto musical ou formal. Ele é respiração da linguagem e movimento do pensamento. As pausas, os cortes, as enumerações, os encadeamentos e as retomadas regulam a experiência de leitura e orientam a passagem entre claridade e sombra, presença e ausência, revelação e enigma. O ritmo faz com que o poema avance como quem tateia o mundo, ora se abrindo em expansão, ora se recolhendo em silêncio. Desse modo, a forma não apenas acompanha o sentido: ela o produz.

A figuração do espaço mostrou-se decisiva. Nesta dissertação, espaço designa a organização de cenas, trajetos, distâncias e limiares; paisagem, a configuração perceptiva e

afetiva que emerge do encontro da voz com essa espacialidade. Assim, exílio, província, ruína, retrato e gênese deixam de ser referências neutras e passam a organizar memória, olhar e pensamento. Com isso, a pesquisa alcançou o objetivo de demonstrar como imagem, ritmo, espaço e paisagem atuam conjuntamente como dispositivos de pensamento e memória. Em Júdice, o ritmo dá duração e direção às imagens, enquanto a paisagem resulta da configuração sensível da espacialidade pela voz lírica.

A interlocução entre voz lírica e leitor também se revelou como aspecto fundamental dessa poética. O leitor não permanece diante do poema como espectador externo; ele é chamado a percorrer seus caminhos, habitar suas cenas, escutar suas pausas e reconstruir suas imagens. A memória partilhada nasce justamente desse encontro entre a voz que escreve e o olhar que lê. O poema cria uma zona de co-presença, na qual o mundo reaparece não como objeto fechado, mas como experiência aberta à interpretação.

Dessa forma, a leitura dos poemas confirma que a obra de Nuno Júdice sustenta uma poética da atenção. Seu verso ensina a olhar novamente para aquilo que parecia já conhecido: a manhã, a chuva, o rosto, a aldeia, a ruína, o amor, o tempo. Tudo retorna pela linguagem, mas retorna transfigurado. O cotidiano deixa de ser superfície e passa a revelar sua espessura. A paisagem deixa de ser fundo e passa a pensar com o poema. A imagem deixa de ser ornamento e se torna operação crítica e sensível.

Reconhecemos, contudo, que a nossa dissertação não esgota a complexidade da obra judiciana. O *corpus* selecionado permitiu-nos acompanhar uma linha interpretativa específica, voltada à relação entre imagem, ritmo e paisagem, mas outros caminhos permanecem abertos. Estudos futuros poderão aprofundar, por exemplo, a dimensão intertextual da poesia de Júdice, sua relação com a tradição clássica, sua produção ensaística, sua reflexão metapoética ou ainda o diálogo entre memória, história e subjetividade em outras obras do autor.

Ainda assim, dentro do recorte proposto, foi possível demonstrar que *Por dentro do fruto a chuva: antologia poética* reúne poemas, nos quais a linguagem se apresenta como lugar de travessia. “Por dentro do fruto”, há a “chuva”; por dentro da imagem, há memória; por dentro da paisagem, há pensamento. A poesia de Nuno Júdice nasce desse movimento de interiorização e abertura, como se cada poema buscasse tocar o mundo por dentro, revelando não sua transparência absoluta, mas sua delicada opacidade.

A poética de Nuno Júdice foi construída entre ver e não ver, dizer e silenciar, lembrar e perder, habitar e deslocar-se. Seus poemas fazem da paisagem uma arquitetura do olhar e mostram que a poesia refaz o mundo no ato da leitura.

REFERÊNCIAS

- ACHARYA, Indranil; PANDA, Ujjwal Kumar. Introduction: Literary Geographies/Geographies of Literature. In: ACHARYA, Indranil; PANDA, Ujjwal Kumar. **Geographical Imaginations**. 1. ed. [S. l.]: Oxford University PressOxford, 2022. p. 1 – 19. Disponível em: <https://academic.oup.com/book/44449/chapter/376387614>. Acesso em: 16 fev. 2026.
- ANDRADE, Maria Margarida de. **Introdução À Metodologia Do Trabalho Científico**. [S. l.]: GEN Atlas, 2010.
- ATTRIDGE, Derek. **Moving Words: Forms of English Poetry**. [S. l.]: Oxford University Press, 2013. Disponível em: <http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199681242.001.0001/acprof-9780199681242>. Acesso em: 16 fev. 2026.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética Do Espaço**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2000.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. **Investigação Qualitativa em Educação**. Porto: Porto Editora, 1994. Disponível em: <http://www.portoeditora.pt/produtos/ficha/investigacao-qualitativa-em-educacao/128064>. Acesso em: 27 maio 2026.
- CAMERON, Sharon. **Lyric Time**. [S. l.]: Johns Hopkins University Press, 1981. Disponível em: <https://www.press.jhu.edu/books/title/1906/lyric-time>. Acesso em: 16 fev. 2026.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. [S. l.]: Perspectiva, 2024.
- CANDIDO, Antonio. **O Estudo Analítico Do Poema**. São Paulo: Humanitas, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- CASAS, Arturo. About Metapoetry and Performativity. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**, [s. l.], v. 13, n. 5, 2011. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss5/6>. Acesso em: 16 fev. 2026.
- CÍCERO, Antonio. **A poesia e a crítica — Ensaios**. [S. l.]: Companhia das Letras, 2018.
- COLLOT, Michel. **Poesia, paisagem e sensação**. [s. l.], n. 34, 2015.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. [S. l.]: Editora Vozes, 2015.
- FREEMAN, Margaret H. **Cognitive Linguistic Approaches to Literary Studies: State of the Art in Cognitive Poetics**. [S. l.]: Oxford University Press, 2010. Disponível em:

<https://academic.oup.com/edited-volume/34552/chapter/293182823>. Acesso em: 16 fev. 2026.

FREITAS, Ernani Cesar de; PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do Trabalho Científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico**. 2. ed. [S. l.]: Editora Feevale, 2013.

GAMA, Chimena Barros Da. **O movimento criativo em A Noção de Poema, de Nuno Júdice**. Revista Texto Poético, [s. l.], v. 5, n. 7, 2014. Disponível em: <http://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/146>. Acesso em: 16 fev. 2026

GIUSTI, Francesco. Recitation: Lyric Time(s) I. In: HOLZHEY, Christoph F. E.; WEDEMEYER, Arnd (org.). **Cultural Inquiry**. Berlin: ICI Berlin Press, 2019. v. 15, p. 35–47. Disponível em: https://press.ici-berlin.org/doi/10.25620/ci-15/giusti_recitation.html. Acesso em: 16 fev. 2026.

GUND, Ivana Teixeira Figueiredo. Marcas do tempo na poesia de Nuno Júdice. **Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários**, [s. l.], v. 36, p. 64, 2018.

HOWARTH, Peter. Close Reading as Performance. In: JAMES, David (org.). **Modernism and Close Reading**. 1. ed. [S. l.]: Oxford University PressOxford, 2020. p. 45–68. Disponível em: <https://academic.oup.com/book/36808/chapter/321960845>. Acesso em: 16 fev. 2026.

JÚDICE, Nuno. **Composição com garrafa e flores**. Tradução de Marco Antonio Campos; revisão de Rodolfo Mata. Circulo de Poesía: Revista Electrónica de Literatura, México, 24 ago. 2014.

JÚDICE, Nuno. In: _____. **Por dentro do fruto a chuva: antologia poética**. Seleção, organização e prefácio de Vera Lúcia de Oliveira. São Paulo, SP: Escrituras, 2004.

LEITE, Ricardo Lopes. **Isotopia e metaforização textual**. [s. l.], 2009. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/26312>. Acesso em: 5 nov. 2025.

MARTELO, Rosa Maria. **Antecipações e retrospectivas: a poesia portuguesa na segunda metade do século XX**. Revista Crítica de Ciências Sociais, Coimbra, n. 74, p. 129–143, jun. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/rccs.939>. Acesso em: 17 jul. 2026.

MOISÉS, Massaud. **A Análise Literária**. São Paulo: Cultrix, 2008.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: Poesia** – 9ed.rev.e aum. São Paulo: Cultrix, 1984.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: Poesia e Prosa**. [S. l.]: Cultrix, 2012.

NÓBREGA, Maria Bernardete Da. **Murilo Mendes: do pretexto plástico à verdade plástica – A intersemiose poesia/pintura, em Tempo Espanhol. Murilo Mendes, Os Pintores Antigos da Catalunha (Os Pintores Anônimos), El Greco, Velázquez, Goya, Picasso, Juan Gris e Joan Miró. As Lições de Espanha**. [S. l.], 2004. doctoralThesis.

Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/17741>. Acesso em: 5 nov. 2025.

OHRVIK, Ane. What is close reading? An exploration of a methodology. **Rethinking History**, [s. l.], v. 28, n. 2, p. 238–260, 2024.

PAZ, Octavio. **El Arco y La Lira: El Poema, La Revelacion Poetica, Poesia E Historia**. México, D.F: Fondo de Cultura Economica, Mexico, 2006.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. [S. l.]: Cosac & Naify, 1984.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. [S. l.]: WMF Martins Fontes, 2022.

RIFFATERRE, Michael. **Semiotics of Poetry**. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

SALLES, Walter. **Paul Ricouer e a hermenêutica de si no espelho das palavras. Utopia y Praxis Latinoamericana**, [s. l.], v. 14, n. 47, p. 41–58, 2009.

TAVANI. (Giuseppe) **Poesia e Ritmo**. [1.^a EDIÇÃO]:Proposta para uma leitura do texto poética. 1.^a Edição. Coleção Nova Universidade: Linguística, N.º 8. Livraria Sá da Costa Editora. Lisboa. 1983.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido - Uma outra história das músicas**. [S. l.]: Companhia das Letras, 2021.

ZUMTHOR, Paul. **Letra e a voz, a – a “literatura” medieval - 1**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.