

**ELOIZA FERNANDA MARANI**

**FORTUNA CRÍTICA E METAPOESIA  
EM CLAUDIA ROQUETTE-PINTO**

**TRÊS LAGOAS - MS  
2015**

**ELOIZA FERNANDA MARANI**

**FORTUNA CRÍTICA E METAPOESIA  
EM CLAUDIA ROQUETTE-PINTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários), do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Orientadora: Profa. Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues**

**TRÊS LAGOAS - MS  
SETEMBRO/2015**

*Para*

*Cássia,*

*Mirela*

*e*

*Dênis,*

*por todo amor, companheirismo e apoio.*

## AGRADECIMENTOS

À professora Kelcilene Grácia-Rodrigues, minha querida orientadora, pela paciência, carinho, cuidado e dedicação comigo, mostrando-me o melhor caminho na construção deste trabalho;

Aos professores Clara Ornellas, Maria Adélia Menegazzo, José Batista Sales e Rauer Ribeiro Rodrigues, por dividirem comigo seus conhecimentos e pela leitura carinhosa do meu trabalho;

Ao professor Alberto Pucheu, pela atenção e pela ‘ponte’ construída entre Claudia Roquette-Pinto e eu;

À Claudia Roquette-Pinto, pelo carinho, conversas, presentes e, primordialmente, por dividir um pouco de seu mundo comigo, me fazendo mergulhar em sua poesia;

Aos companheiros de pós graduação, pela cumplicidade, estímulo, sorrisos e lamúrias;

À CAPES, pela bolsa de estudo, que viabilizou a construção deste trabalho;

Às companheiras de república e amigas, por dividirem comigo todos os momentos que cercaram o gerar e nascer deste trabalho;

Às amigas Bruna, Érika, Patrícia, Lívia, Taissa e Jemima, por acreditarem em meu potencial e pelo apoio, amor e carinho de sempre;

À Ana Alice, pela amizade, carinho, apoio e conselhos que transcendem essa vida;

À minha mãe, pelo amor e cuidado incondicional;

À minha irmã que, incansavelmente, sempre acreditou em mim;

Ao meu pai, *in memoriam*, que de alguma forma sempre esteve ao meu lado, me motivando a continuar;

À Maria Madalena, minha avó amada, pelas lições de luta, carinho e zelo;

Ao Denis, meu noivo, amigo, que sempre me ouviu com atenção e ficou ao meu lado;

À toda minha família, minha fortaleza, pelo carinho, aconchego e amor de sempre;

À Deus, pela dádiva da vida;

A todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste sonho.

*Minima moralia*

*só a pétala mais rara  
carna-  
dura estriada  
sem transparência de luz  
só a pétala folheada  
de água  
onde mora (aguarda)  
o sim de uma floresta  
pulsção dos fluidos da floresta  
quando o tímpano estala*

*(Claudia Roquette-Pinto)*

## RESUMO

MARANI, Eloiza Fernanda. *Fortuna crítica e Metapoesia em Claudia Roquette-Pinto*. Três Lagoas, 2015, 300 fls. Dissertação (Mestrado – Estudos Literários) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS.

O estudo da fortuna crítica revela muito do processo criativo de escritores, pois ressaltam aspectos significativos e recorrentes sobre o projeto estético e poético. Esta dissertação realiza a montagem, sistematização e análise de textos que versam sobre vida e obra da poeta contemporânea Claudia Roquette-Pinto, destacando diversas características que percorrem suas obras. O estudo do material bio/bibliográfico resultou num trabalho dividido em dois capítulos. No primeiro, catalogamos e sistematizamos os textos de diversos gêneros textuais, os quais apresentam vida/obra de Roquette-Pinto e ressaltam a presença de jardins em sua poética, gerando uma reflexão sobre o processo criativo. Para direcionar nossos estudos concernentes aos aspectos metodológicos da fortuna crítica utilizamos Rauer Ribeiro Rodrigues (2006), José Batista de Lima (2010) e Jane Chistina Pereira (2001). No segundo capítulo, analisamos poemas de cinco obras da poeta carioca – *Os dias gagos* (1991), *Saxífraga* (1993), *Zona de sombra* (1997), *Corola* (2000) e *Margem de manobra* (2005) – no intuito de comprovar e ilustrar que a metapoesia é um aspecto recorrente na poética de Roquette-Pinto. Para fomentar nossas discussões e direcionar esta análise, nos baseamos em Octávio Paz (2012), Jorge Luiz Borges (2000), Ivete Walty (1999), entre outros, acerca da metalinguagem na formação deste estudo.

Palavras-chave: Catalogação didática da fortuna crítica; Discurso poético; Metalinguagem; Poesia brasileira contemporânea; Recepção crítica.

## ABSTRACT

MARANI, Eloiza Fernanda. *Critical fortune and metapoetry in Claudia Roquette-Pinto's*. Três Lagoas, 2015, 300 fls. Dissertação (Mestrado – Estudos Literários) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS.

The critical fortune study shows a lot of writers' creative process, because it points out significant and recurrent aspects about the poetical and esthetical project. This dissertation performs composition, systematization and analysis of texts which rimes about life and literary work of the contemporary poet Claudia Roquette-Pinto, highlighting a variety of details of her compositions. The study of the biography and bibliography materials became a piece divided in two chapters. In the first one, we cataloged and systemized the texts of different textual types, which shows the presence of gardens in her poetic style, giving a reflection regarding on the creative process. To coordinate our studies, concerning on the methodological aspects of the critics fortune, we used references from Rauer Ribeiro Rodrigues (2006), José Batista de Lima (2010) and Jane Chistina Pereira (2001). Into the second chapter, we analyzed poems of five literary works of the poet from Rio de Janeiro - *Os dias gagos* (1991), *Saxifraga* (1993), *Zona de sombra* (1997), *Corola* (2000) and *Margem de manobra* (2005) – with the idea to prove and illustrate the recurring model of the metapoetry in Roquette-Pinto's poetic style. To foment our discussions and direct this analysis, we based it on references of Octávio Paz (2012), Jorge Luiz Borges (2000), Ivete Walty (1999), and others, due to the metalanguage in the creation of this study.

Keywords: Didactics cataloging of the critical fortune; Poetics discourse; Metalanguage; Brazilian contemporary poetry; Critical reception.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 – FORTUNA CRÍTICA DE CLAUDIA ROQUETTE-PINTO</b> .....	13
1.1 – Dados bio/bibliográficos .....	15
1.2 – Descrição do material .....	17
1.3 – Os ‘jardins’ na poética de Claudia Roquette-Pinto .....	23
1.4 – Categorias dos textos .....	27
1.5 – Bibliografia comentada .....	28
1.6 – Tabela de catalogação .....	41
1.7 – Levantamentos numéricos da fortuna crítica .....	50
1.7.1 – Levantamento numérico por categoria .....	50
1.7.2 – Levantamento numérico ano a ano .....	50
1.8 – Índices .....	51
1.8.1 – Índice alfabético pela internet .....	51
1.8.2 – Índice alfabético de autores e ano de publicação .....	52
<b>2 – A METAPOESIA EM CLAUDIA ROQUETTE-PINTO</b> .....	54
2.1 – O artífice da poesia.....	55
2.2 – Do ‘nada’ ao constructo poético .....	78
2.3 – O lapidar da palavra poética .....	94
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	116
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	119
<b>APÊNDICE</b> .....	123
<b>ANEXOS</b> .....	128
<b>ÍNDICE</b> .....	288



# **INTRODUÇÃO**

A linguagem, na história da evolução humana, se configura com a busca por uma identidade, por um novo caminho, por uma nova história a ser traçada e trilhada. Nessa busca incessante, o homem cria a linguagem e, conseqüentemente, sua própria história.

Com a autonomia da linguagem, o homem passa então a se descobrir como um ser falho e repleto de incertezas, que cercam seu existir. Toda essa evolução é claramente retratada na literatura, que se revela e se instaura como a única arte que conhece a fundo a existência e condição humana.

Dentre o vasto e rico universo literário, temos o gênero poesia, em que baseia sua essência na palavra, na imaginação criadora e na singularidade de seus significados. Para Otávio Paz (2012, p. 15), a poesia “é conhecimento, salvação, poder, abandono”. É uma forma superior de linguagem capaz de mudar o mundo pelo seu efeito transformador. Tem uma função espiritual de libertar o interior humano do vazio, do tédio, da angústia e desespero; revela este mundo e cria outros. Na leitura da poesia os conflitos do ser se resolvem e se transformam, metamorfoseando-os em seres evoluídos e melhores.

Sob estas perspectivas, a poesia se configura como metapoesia, na qual o artista utiliza propriamente a linguagem para buscar a transformação literária e humana. Um estudo que utilize a linguagem para falar sobre a linguagem é necessário que, primeiramente, tenha como respaldo o conceito/definição do que é metalinguagem. Segundo Massaud Moisés, em *Dicionário de Termos Literários*, a metalinguagem consiste:

[...] na premissa a qual o signo pressupõe uma expressão e um conteúdo, mas de modo que sejam solidários, se impliquem mutuamente por um elo de necessidade [...] não pode haver conteúdo sem expressão, ou conteúdo carente de expressão, e tampouco pode haver expressão sem conteúdo, ou expressão carente de conteúdo [...] (MOISÉS, 2004, p. 289-290)

Por consequência, temos a metalinguagem como uma reflexão da própria linguagem, a qual perfaz toda a existência do ser humano. Se o homem necessita da linguagem para a comunicação, conseqüentemente, a reflexão da mesma torna-se inata ao mesmo.

A metalinguagem é um refletir da própria linguagem, a qual configura e define o ser humano no mundo, pois o homem é constituído de palavras para nomear o, até então, inominável.

Dessa forma, temos as reflexões de Paz acerca do mundo da linguagem:

[...] O homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que criou a si mesmo ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é a constante produção de imagens e formas verbais rítmicas, é uma prova do caráter simbolizador da fala, de sua natureza poética [...] (PAZ, 2012, p. 42)

Toda essa preciosidade, contida na linguagem, metamorfoseia o processo de criação e produtividade do poema. Assim, pois, fazendo poesia sobre poesia, Claudia Roquette-Pinto delinea sua poesia e o constructo do poético.

Claudia Roquette-Pinto nasceu em 01 de agosto de 1963, no Rio de Janeiro, faz parte de uma família tradicional da elite carioca, na qual traz como referência ilustre seu bisavô Edgar Roquette-Pinto. A poeta cursou Letras na Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro, e se especializou em tradução literária.

A escritora carioca publicou os seguintes livros: *Os dias gagos* (1991), *Saxífraga* (1993), *Zona de sombra* (1997), *Corola* (2000), *Margem de manobra* (2005), *Botoque e Jaguar: a origem do fogo* (2009) e *Entre lobo e cão* (2014). Dentre eles apenas um volta-se à literatura infanto-juvenil: *Botoque e Jaguar: a origem do fogo*.

O livro *Corola* – prefaciado por Heloísa Buarque de Holanda – recebeu o Prêmio Jabuti de Literatura em 2001, uma das mais importantes e renomadas premiações no campo da Literatura Nacional. Com o livro *Margem de Manobra*, a poeta foi finalista do Prêmio Portugal Telecom em 2006.

Considerando a relevância e a singularidade da poética de Claudia Roquette-Pinto no âmbito da literatura nacional, a atividade intelectual ainda atuante nesse campo literário e a não existência de trabalhos acadêmicos sobre sua poesia, é objetivo deste trabalho catalogar e sistematizar a fortuna crítica, além de analisar os poemas de Claudia Roquette-Pinto, no intuito de delinear o percurso poético. Ressaltando em suas composições a presença marcante da metapoesia, que se instaura nos poemas como uma reflexão sobre o ser da linguagem e, consequentemente, sobre o tempo que o permeia.

Para isso, delimitamos o corpus direcionado as obras iniciais e subsequentes da poeta – *Os dias gagos*, *Saxífraga*, *Zona de sombra*, *Corola* e *Margem de Manobra* – analisando alguns poemas que as constituem, no intuito de traçarmos e delineararmos um panorama metapoético presente no projeto estético e a evolução na elaboração do constructo poético da autora.

Organizada em duas partes, esta dissertação divide-se em dois capítulos: Fortuna crítica de Claudia Roquette-Pinto e A metapoesia em Claudia Roquette-Pinto.

O primeiro capítulo compõe-se da catalogação e sistematização dos textos publicados sobre a poeta (artigos, resenhas, ensaios, entrevistas, depoimentos, etc.), os quais apontam a formação poética, os temas recorrentes (amor, fracassos, críticas à sociedade, a essência humana, etc.), o constructo poético, a originalidade, as influências literárias da escritora, entre outros. Este capítulo tem como objetivo apresentar a poeta, delinear aspectos de sua poesia e esboçar a fortuna crítica da escritora, demarcando a visão dos críticos e dos estudiosos a respeito da poética de Claudia Roquette-Pinto.

O segundo capítulo constitui-se pela análise do *corpus* selecionado, os poemas “Litografia”, “No jardim”, “Dama-da-noite”, “Esta”, “Voz”, “Nada”, “O que não fala”, “página oca”, “O princípio”, “Mira” e, por fim, “Margem de manobra”. Tratamos e demonstramos um aspecto recorrente nas obras *Os dias gagos*, *Saxífraga*, *Zona de sombra*, *Corola* e *Margem de Manobra* – a metapoesia – a qual retrata o confronto do poeta diante da construção do poema. Lançando um ‘olhar’ verticalizado sobre alguns poemas destas obras, constatamos que o cultivo da metalinguagem na poética de Roquette-Pinto, resume-se em um trabalho denso, cansativo, intenso e penoso, isto é, uma transpiração constante e intensiva.

Este trabalho, além de compilar a fortuna crítica, também divulga o trabalho de Claudia Roquette-Pinto, enfatizando a significância de sua poética por meio de detalhes minuciosos da vida, os quais, também, perfazem e completam a poesia, como os aspectos integrantes da natureza.

**1 – FORTUNA CRÍTICA DE CLAUDIA  
ROQUETTE-PINTO**

Os trabalhos acadêmicos em nível de catalogação sobre a fortuna crítica de escritores brasileiros têm valores significativos, pois revelam aspectos pertinentes sobre projetos estéticos e poéticos. Atualmente, essa linha de pesquisa vem ganhando maior importância no âmbito acadêmico, mais especificamente para os estudos literários, por reunir informações e reflexões que podem ser utilizadas posteriormente em novas pesquisas.

Entretanto, há ainda no Brasil uma lacuna que não foi preenchida, pois estudiosos dessa vertente de pesquisa enfrentam, frequentemente, dificuldades em formar uma fortuna crítica sobre autores diversos por não haver embasamento teórico a ser seguido e/ou apoiado.

Devido a esse fator, entre muitos outros, pesquisas nesse campo tornam-se escassas e ainda se encontram em processo de solidificação no país. Os estudos já existentes sobre fortuna crítica no Brasil giram em torno de escritores renomados, os quais possuem um acervo disponível para pesquisas, a exemplo de Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e tantos outros.

A respeito de escritores contemporâneos, com pouca divulgação nacional, não se encontram muitos estudos. Dentre esses escritores encontra-se Cláudia Roquette-Pinto, uma poeta contemporânea que publicou seis obras de poesia e uma de literatura infantil, as quais serão descritas no corpo desse trabalho, e ainda continua ativa no âmbito literário brasileiro.

A partir dessas constatações faz-se necessário e relevante um estudo do que já foi escrito e publicado sobre a vida e a obra da escritora Cláudia Roquette-Pinto. O trabalho apresentado neste capítulo compõe-se da catalogação de textos encontrados na rede mundial da internet sobre a escritora e traz um diálogo entre os textos que o integram, constituindo o tecido do projeto estético da autora Cláudia Roquette-Pinto.

## 1.1 – DADOS BIO/BIBLIOGRÁFICOS

Claudia Roquette-Pinto nasceu em 1º de agosto de 1963, no Rio de Janeiro. O sobrenome ilustre vem do bisavô paterno, Edgar Roquette-Pinto<sup>1</sup>, que foi, entre muitas outras ocupações, antropólogo, médico legista, professor, escritor, cientista, desbravador (expedição Rondon), além de ser o responsável pela implantação da radiofonia no Brasil.

Cursou Letras na Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro e especializou-se em tradução literária voltada para a língua inglesa, atividade que exerce desde que se formou.

Durante a faculdade, criou o jornal cultural *Verve*, do qual esteve à frente da edição nos anos de 1985 a 1990. Um empreendimento inicial e imaturo que nasceu entre amigos, alunos de Letras e Comunicação, dentre eles Luciana Sandroni, Felipe Fortuna, Miriam Moreinos, Pedro Lessa, Mariana Roquette-Pinto, além de Sandra Kogut, Sheila Lírio, Ricardo Oiticica e ainda Marcel Souto Maior. A iniciativa para a criação desse jornal universitário deu-se pela dificuldade na divulgação de trabalhos de escritores iniciantes.

Foi à frente desse jornal que Claudia Roquette-Pinto estabeleceu uma relação mais íntima com a literatura, envolvimento desabrochado desde criança, uma paixão que cresceu gradativamente em cada leitura, pois antes de escritora foi uma assídua leitora de diversas obras nacionais e estrangeiras de autores renomados como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, William Shakespeare, entre outros.

Essa familiaridade com a literatura e com as palavras, que desde criança sempre foi muito forte, aprimorou-se e solidificou-se na edição do jornal *Verve*, despertando na autora a decisão de arriscar-se no mundo da literatura com publicações de livros.

A autora publicou os seguintes livros: *Os dias gagos* (1991), *Saxífraga* (1993), *Zona de sombra* (1997), *Corola* (2000) e *Margem de manobra* (2005). Publicou, também, um livro voltado a literatura infanto-juvenil, *Botoque e Jaguar: a origem do fogo* (2009). Em maio de 2014, Claudia Roquette-Pinto lançou *Entre lobo e cão*, voltada à prosa poética e colagens.

---

<sup>1</sup> Edgar Roquette-Pinto (1884-1954) foi o precursor da radiodifusão brasileira, sempre com o objetivo de difundir cultura e educação. Graduiu-se em medicina, com especialização em medicina geral, mas logo rumou para a Antropologia, sendo nomeado professor assistente de antropologia do Museu Histórico Nacional em 1906. Nesse intuito criou a primeira estação de rádio do país, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (1923), instalada na Academia Brasileira de Ciências. A emissora foi doada ao governo federal e transformada na Rádio Ministério da Educação (1936). Tornou-se diretor da Faculdade Nacional de Medicina (1926) e foi eleito para a cadeira de nº 17 da Academia Brasileira de Letras (1927).

Na publicação de seu primeiro livro de poemas, *Os dias gagos*, a autora já apresenta uma poesia rigorosa e preocupada com a forma. Nesse livro de estreia, algumas características de sua poesia posterior já começam a se formar. O traço estético mais marcante é a musicalidade presente nos versos. A autora possui uma sensibilidade aguçada para a construção da cadência do poema; a precisão vocabular na construção das metáforas; e por fim, a presença de imagens da natureza, principalmente de flores, que acabam por persistir em toda sua poética.

Em *Saxifraga*, segunda obra publicada, as flores são novamente exaltadas e começam a ganhar formas e significados metalinguísticos, a partir da utilização das miudezas naturais. Já na capa há uma alusão a flores, na qual se faz uma reprodução em detalhes do quadro *Flower Still Life* da pintora holandesa Rachel Ruysch<sup>2</sup>. O casamento entre a poesia e as artes plásticas é outro fator que permeia a poética de Claudia Roquette-Pinto.

Adiante, Roquette-Pinto publica seu terceiro livro de poesia, *Zona de sombra*, que apresenta uma reflexão sobre o próprio ato da escrita.

Em 2000, a autora lança *Corola*, prêmio Jabuti de 2001, que abrange grandes unidades temáticas, funcionando como uma espécie de quebra-cabeça, cujas peças são consequências da imaginação. Assim, cada poema que compõe essa obra articula-se e constitui-se como uma pétala a compor a flor que ao término representa a poesia.

Os elementos que compõem esse microcosmo encontram sua síntese na escrita e giram ao redor da grande metáfora que é a Flor, matizada sob a aparência de diversas flores. Essa metáfora utilizada pela poeta visa retratar o ato não de simplesmente escrever, mas principalmente a arte de fazer e tirar poesia de tudo.

*Margem de manobra*, finalista do Prêmio Portugal Telecom em 2006, levanta questões sobre a violência social. Com efeito, esse plano traumático do real operará no livro estabelecendo uma relação com os demais planos – notadamente: o erotismo, o amor, o metapoema – sob uma lógica de superposição e deslizamento.

Na configuração das cinco obras de poesia lançadas por Claudia Roquette-Pinto observa-se que há uma persistência de retratar a preocupação com a forma e a maneira como a poesia é descoberta e construída. Entretanto, caracteriza também temas que tratam da vida na

---

<sup>2</sup> Rachel Ruysch (1664-1750) foi uma pintora dos Países Baixos especializada no gênero da natureza-morta floral. Era filha de Frederik Ruysch, célebre botânico e anatomista, e ajudava seu pai em seus experimentos científicos. Com 15 anos iniciou-se na pintura com o importante mestre Willem van Aelst. Pintou até seus oitenta anos, deixando uma centena de obras conhecidas, dentre elas a tela *Flower Still Life*, na qual deseja representar que “onde há flor ainda existe vida”.



sociedade. Uma poeta, cujas obras mencionam flores, folhagens, obras de arte, impessoalismo, feminilidade, violência, além da musicalidade muito forte.

Em 2009, Roquette-Pinto estreia na literatura infantil com uma lenda indígena que conta a história de Botoque, um curumin corajoso e inocente. O livro integra a coleção “Mãe Brasil”, da editora Língua Geral e ilustrações de Apo Fousek. A obra nos mostra a riqueza dos contos indígenas, da cultura deste povo e dos encantos, perigos e mistérios da floresta.

No último livro, até o presente momento, lançado pela escritora – *Entre lobo e cão* – Claudia Roquette-Pinto faz uso de recortes e colagens, mesclado com a linguagem poética. Atividade que cria e recria novo um universo, pois retira algo de seu meio e o transfere para outro totalmente diferente.

Catalogar e estudar a fortuna crítica de Claudia Roquette-Pinto é uma prática desafiadora e sobretudo pioneira, pois, até onde se tem conhecimento, não existem registros deste tipo de estudo sobre a poética da autora.

Essa forma de estudo é relevante para que futuros estudiosos possam utilizar esse trabalho como ponto de partida para possíveis desdobramentos. Como vimos, a autora publicou algumas obras e continua ativa no âmbito literário brasileiro, e a análise da fortuna crítica revela muito de seu projeto estético literário.

## 1.2 – DESCRIÇÃO DO MATERIAL

Para a catalogação dos textos da fortuna crítica de Claudia Roquette-Pinto foi realizada uma busca vasta e criteriosa pela internet, ferramenta de comunicação necessária e possível para encontrar os textos que compõem a fortuna crítica de Claudia Roquette-Pinto.

A princípio, a busca por informações sobre a poeta e suas obras foram encontradas em um *blog* alimentado pela própria autora. Após apreender informações relevantes sobre a poeta e suas obras, partimos para uma busca mais ampla na internet sobre tudo o que retratasse a poética e o projeto estético da escritora.

Dentre os trinta e oito (38) textos encontrados incluem-se os mais variados gêneros textuais que versam sobre a vida e obra da poeta. Nessa relação temos treze (13) resenhas, cinco (5) entrevistas, onze (11) artigos acadêmicos, dois (2) ensaios, um (1) texto informativo, um (1) texto de registro, dois (02) depoimentos, dois (2) textos publicitários e um (1) release, todos disponíveis em sites da internet, principalmente revistas e jornais *on-line* e no *blog* da

poeta Claudia Roquette-Pinto. Vale ressaltar que este trabalho buscou esgotar tudo o que versasse sobre a poeta e suas obras. Os textos encontrados e analisados foram publicados entre os anos de 1991 a 2014.

Após a busca e o levantamento de todos os dados chegamos, conseqüentemente, à pergunta inevitável: O que fazer com todos esses textos? No Brasil, existem poucos trabalhos bons nesse campo de pesquisa, o que dificulta a formatação de novos estudos. A partir dessa dura realidade utilizamos trabalhos já concluídos sobre fortuna crítica de outros autores.

Vários trabalhos foram estudados e utilizados como base para a construção deste, sendo que no âmbito de nosso interesse destacamos três pesquisas que nos valeram como referência, por se encaixarem nos moldes temáticos e metodológicos que esta pesquisa envolve. São elas *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio (1963-1976)* (PEREIRA, 2001); *Faces do conto de Luiz Vilela* (RAUER, 2006), e por último *Orides Fontela: aspectos da fortuna crítica* (LIMA, 2010).

Embasada nos recursos e metodologias componentes dos trabalhos utilizados como exemplo para este, começou-se a organização e leitura atenta de todos os textos encontrados na internet. No estudo dos textos observa-se uma diversidade de informações, a qual se torna essencial para delinear o eu poético de Claudia Roquette-Pinto. Dentre os temas mais abordados estão a linguagem poética, o projeto estético e a poesia imagética.

Os treze textos categorizados como resenhas abordam claramente a evolução estética e significativa da poesia de Claudia Roquette-Pinto desde sua primeira obra (*Os dias gagos*) até *Margem de manobra*, um de seus trabalhos mais recentes, ressaltando a preocupação da autora com a utilização e a colocação certa das palavras.

Na resenha de Jorge Lucio de Campos, intitulada “Zona de Sombra, de Claudia Roquette-Pinto”, temos um exemplo dessa evolução intelectual de Roquette-Pinto na trajetória poética, principalmente entre o período do primeiro e terceiro livro publicados:

Após uma estreia auspiciosa, em 1991, com *Os dias gagos* (texto que considero, sem medo de errar, o melhor entre os 'inaugurais' que tive, ultimamente, a oportunidade de conhecer), Claudia Roquette-Pinto - a exemplo do que já fizera com *Saxífraga* (1993) - se reafirma, agora com *Zona de sombra*, como uma das três ou quatro vozes mais maduras da poesia brasileira recente. [...] Claudia aprofunda (ria) a coesão e a densidade da (s) coletâneas anteriores: coesão no sentido de partes intimamente ligadas, mas também no de intimidade com as palavras, com a composição e com a intuição, qualidade fundamental que a distinguiria de quase todos os seus pares. (CAMPOS, 2005, p. 1).

Além da evolução intelectual da escritora no campo da poesia contemporânea brasileira, é possível dizer que sua poética funciona homogeneamente, na adequação conjunta

entre o ‘dizer’ e o ‘como-dizer’. Semelhante aspecto é enfatizado por Eduardo Coelho a respeito da obra *Margem de manobra*:

As obras de Claudia Roquette-Pinto revelam um profundo trânsito criativo. Os versos, quebrados de súbito em *Zona de sombra* (1997), tornaram-se mais flexíveis em *Corola* (2001). O poema ganhou um corpo mais íntegro, enredado e descritivo – mudança que buscou registrar, com maior eficácia e arrojo, a percepção do encontro entre o criador e a poesia (um dos principais motivos de sua obra) [...] Já no livro *Margem de manobra*, as transformações observadas em *Corola* mostram-se consolidadas e enérgicas: os versos são ainda mais elásticos; as descrições dos instantes de poesia são erigidas ao lado do leitor, que estabelece um pacto prazeroso com a obra; e a coerência entre os elementos que constituem o poema é uma das fontes de beleza. (COELHO, 2012, p. 1).

No que se refere às cinco entrevistas catalogadas, temos um panorama da construção de uma poeta e tradutora que busca a todo instante realizar o papel de um escritor, que é retratar a sociedade e seus problemas. Essa preocupação da poeta é claramente dita e redigida na entrevista a seguir:

Procuo escrever com a consciência do meu tempo, das questões deste tempo (como mencionei mais acima, a da crise da linguagem, por exemplo). E acredito que o meu livro mais recente, *Margem de Manobra*, seja inclusive, entre todos os que escrevi até agora, o que mais obviamente procura responder a essa questão de inserção no seu próprio tempo. (ROQUETTE-PINTO, 2005. Entrevista concedida à Revista *Entre livros*).

Outro aspecto muito indagado à poeta nas entrevistas é a sua opinião sobre o mercado da poesia feminina no Brasil, em que os grandes poetas encontram-se na figura masculina. Sobre esses aspectos a poeta relata e critica o mercado da poesia no Brasil:

A palavra mercado não se aplica à poesia. Poesia não é uma coisa comercial. O poeta Manoel de Barros escreveu: “O poema é antes de tudo um inutilidade”. Poesia é a tecnologia de ponta da língua. Tem de permitir a liberdade de experimentação, ser ousada, livre. Mas isso também se aplica a qualquer arte. É claro que acho que existem condições que podem ser implementadas para que isso, que é tão vital, tão necessário, seja veiculado. A única justificativa não pode ser o mercado. Essa visão é totalmente equivocada. O problema é a falta de reconhecimento da importância da poesia; devia haver subvenção. Mas a sede por poesia não vai acabar, a sede do ser humano por transcendência, que só a arte traz. (ROQUETTE-PINTO, 2006, p. 2).

As respostas de Claudia Roquette-Pinto nesta entrevista revelam uma poeta completamente consciente de seu papel na sociedade brasileira, pois relata que a poesia é uma linguagem de ponta, à margem da sociedade, aspecto que transcende a visão mercadológica restrita e egoísta que atua nos dias de hoje.

No âmbito acadêmico, os artigos encontrados e catalogados versam sobre a facilidade que a poeta possui de retratar em seus versos a realidade, uma aproximação da realidade através da abstração poética. Isso é o que Iumna Simon descreve no artigo “Situação de Sítio”, em que relata a invasão da realidade e da violência no âmbito poético:

Que surpresa não foi para os leitores o aparecimento de “Sítio” da parte de Claudia Roquette-Pinto, a poeta contemporânea que parecia até então trancada no seu universo privado e burguês, alinhada a uma poesia delicada, erótica e feminina [...] Ao contrário, retomou certa expressividade, tons e tópicos tradicionais do lírico para escapar aos clichês do feminismo, reconhecendo quem sabe que a “liberação” deu problema e o quanto tal emancipação tinha de insatisfatória. A melhor definição dessa estratégia chegou com o livro cujo título é justamente *Corola*, publicado em 2000, em que seu jardim imaginário assinalava com um quê perverso tal dissidência. Quase ninguém viu a provocação desse jardim que não conhecia ruptura alguma entre público e privado. Apontada muitas vezes como intimista, metaforizante, fechada em si mesma e fora da vida, Claudia certamente escreveu “Sítio” para responder à incompreensão que cercava o seu trabalho. (SIMON, 2008, p. 54).

O incômodo que transparece nas obras *Corola* e *Margem de Manobra* que, de início, circunscrevem-se apenas à violência urbana, na verdade vai muito além. Essa violência entrelaça-se à atualidade do processo histórico-social brasileiro, à vulnerabilidade da poesia, às carências do sujeito poético e ao próprio processo do fazer poético, ou seja, a poesia, assim como a vida, é o retrato/espelhamento de uma sociedade regida pelo poder, fragmentação e reflexão subjetiva.

Os ensaios críticos sobre a poesia de Claudia Roquette-Pinto desenvolvidos com duas de suas obras em foco, *Saxífraga* e *Zona de Sombra*, enfatizam primordialmente a utilização sintática da poeta na construção de seus versos. Como notamos no ensaio presente na Revista *ZUNAI*:

É esta a sintaxe poética de Claudia: roubada em sua formação de um modelo metaforicamente botânico. Ou seja, o orgânico enquanto constituição do corpo vivo que é o texto - como se seus versos assimilassem certa estrutura espessa dos vegetais, os pistilos e os estames das flores ou ainda fibra por fibra toda a carne dos frutos. O percurso de leitura se propõe, então, no levantamento dos índices e símbolos que deixam ver esta matéria viva e entreaberta. Segui-lo, de certa forma, é perceber como a linguagem, sem perder sua lucidez, contamina-se por este sistema. Melhor ainda, ler a poesia de Claudia não para ouvir o que diz ou ver o que mostra, mas para compartilhar de sua fisiologia, não exclusivamente como metalinguagem que também é, mas para conviver com sua matéria, participar de seu funcionamento, tocar sua textura, ou, por fim, entrar no corpo do poema e experimentar a escrita, aqui feminina em seu convite. (ALVES; GANDOLFI, 2005, p. 1).

Toda a construção poética de Roquette-Pinto é embasada em imagens a partir de metáforas na utilização e composição de sintaxes estruturadas no material, na palavra. Esse fator é o que torna mais fascinante a sua poética.

Sobre o texto informativo e o registro, encontrados por meio do levantamento, temos o trilhar e a evolução de uma leitora assídua para uma poeta que dialoga com muitas outras artes, isso é muito bem enfatizado no registro de Claudio Daniel:

Claudia Roquette-Pinto é uma poeta que dialoga com a fotografia, as artes visuais, o cinema, com a poética de autores como Paul Celan, Novalis e René Char, despertando no leitor uma sensação de encantamento pela sutileza de seus jogos de linguagem. A mitologia pessoal da autora, uma das vozes mais criativas da poesia brasileira contemporânea, é bastante eclética, incluindo desde temas tradicionais da poesia lírica, como o tempo, o amor, a viagem, a morte, até pequenos retratos brutalistas da violência urbana no Rio de Janeiro e de guerras que marcaram a história do final do século 20. (DANIEL, 2013, p. 1).

Um dos autores mais atuantes nos textos recolhidos e catalogados neste trabalho é Heitor Ferraz de Mello<sup>3</sup>, o qual se faz presente nas críticas que versam sobre a poética de Claudia Roquette-Pinto, e que utiliza-se dos mesmos eixos temáticos, pois ambos envolvem o urbano e os fatos pequenos do cotidiano na sociedade.

Dentre os textos catalogados, temos algumas críticas negativas, as quais enfatizam a complexidade sintática utilizada por Roquette-Pinto, o que dificulta a compreensão de seus leitores, como podemos observar no artigo de Luis Dolhnikoff sobre a obra *Margem de Manobra*:

Pois é evidente que Cláudia Roquette-Pinto pretendia, com um livro intitulado *Margem de manobra*, e com um poema como “Sítio” em particular, que o abre, avançar um pouco mais na pretensão de redirecionar sua obra, deixando para trás as zonas de sombra em que vicejam corolas de saxífragas para adentrar o mundo além do jardim – o que começara a fazer, tateante, no livro anterior. Mas eis que, ao atravessar aparentemente resoluta o portão, surge lambuzada de claras em neve... Sua margem de manobra revela-se, assim, muito menor do que acreditava. Na verdade, a poeta sequer consegue deixar o jardim: pouco adiante aparecem “folhas de crisântemo”, “olhos de margarida” e “coração das rosas” – esta uma metáfora com forte sabor parnasiano. O jardim é não apenas referencial como (im) propriamente poético. (DOLHNIKOFF, 2009, p. 2).

---

<sup>3</sup> O poeta Heitor Ferraz Mello (1964-) nasceu na França, passou a infância em São José dos Campos e, aos 11 anos, mudou-se para São Paulo. Jornalista, editor de livros e mestre em literatura pela PUC-SP, Ferraz Mello estreou em 1996 com o volume de poemas *Resumo do Dia*. Depois disso, publicou mais quatro coletâneas de poesia: *A Mesma Noite* (1997); *Goethe nos Olhos do Lagarto* (2001); *Hoje Como Ontem ao Meio-Dia* (2002); e *Pré-Desperto* (2004). No mesmo ano da publicação de seu último livro, saiu *Coisas Imediatas* [1996-2004], uma reunião de todos os cinco títulos do autor.

De acordo com Dolhnikoff, a poética de Roquette-Pinto estrutura-se de forma densa e labiríntica, pois a estruturação poética apresentada envolve uma confusa compreensão. De fato, a construção poética da autora circunda uma estruturação multifacetada de significados, mas é essa densidade sintática que resguarda todo o preciosismo poético de Cláudia Roquette-Pinto.

Os depoimentos, constituintes desta catalogação, delineiam a poética de Cláudia Roquette-Pinto, nos quais a escritora revela seu percurso e trilhar poético, transfigurando e expondo seu projeto estético.

No que se referem aos textos publicitários e release, ambos no intuito de divulgar a última obra da escritora – *Entre lobo e cão* –, reafirmam a importância da poeta no cenário da literatura brasileira contemporânea.

Em todos os textos catalogados, e alguns descritos acima, temos a expressão que mais se repete no projeto poético de Cláudia Roquette-Pinto, a poesia ‘floris’ e de sensações, por meio da metalinguagem. A presença de jardins e flores são aspectos marcantes na poética da autora desde seu primeiro livro, recurso que encanta e capta o leitor pelo inusitado de significados e significantes presentes em cada verso de sua poesia.

A metalinguagem e a persistência de construções relacionadas a flores construídas pela escritora foram um dos fatores que suscitaram a reunião e criação desta fortuna crítica, pois autores que exprimem tamanha intimidade com as palavras, ao ponto de conseguir causar em seu leitor a sensação de entrar em seus versos e vivê-los, merecem todo o respeito, admiração e devem ser vistos com maior especificidade e, primordialmente, pela retomada da historiografia da poesia contemporânea brasileira, a qual necessita ser, urgentemente, construída para estabelecer critérios, valores e espaços.

Um trabalho pioneiro como este motivará, assim desejamos e esperamos, outros pesquisadores a desbravarem aspectos diversos na poética de Cláudia Roquette-Pinto, pois sua poesia retrata muito mais que um simples significante poético, mas também e, sobretudo, uma descoberta a cada verso de que o menos é mais, de que a essência da poesia e, conseqüentemente, da vida estão nas sutilezas e miudezas de detalhes.

Outros elementos que rodeiam e acompanham marginalmente a poética de Cláudia Roquette-Pinto são os paratextos<sup>4</sup>. Esses ícones paratextuais exercem uma importância

---

<sup>4</sup> Aquilo que rodeia ou acompanha marginalmente um texto e que tanto pode ser determinado pelo autor como pelo editor do texto original. O elemento paratextual mais antigo é a ilustração. Outros elementos paratextuais comuns são o índice, o prefácio, o posfácio, a dedicatória ou a bibliografia. O título de um texto é o seu elemento paratextual mais importante e mais visível, constituído, como uma marca comercial do texto.

significativa nas obras de Claudia Roquette-Pinto, e que aspectos não abordados em estudos acadêmicos.

### 1.3 – OS ‘JARDINS’ NA POÉTICA DE CLAUDIA ROQUETTE-PINTO

O material recolhido para a construção da fortuna crítica de Claudia Roquette-Pinto permite verificar elementos de sua carpintaria poética, com informações que retratam seu desenvolvimento poético ao longo do tempo.

Dentre os diversos gêneros textuais que compõem essa fortuna crítica, resenhas, entrevistas, artigos, ensaios, texto informativo, registro, etc, há a presença marcante e significativa de referências a outros autores, principalmente no que diz respeito à construção poética de Claudia Roquette-Pinto, das quais perfazem alguns de seus poemas.

A presença de autores brasileiros como Regis Bonvicino, Cecília Meireles, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade, e poetas estrangeiros como Paul Celan, Willian Carlos Willian, René Char, entre outros, foi essencial para a solidificação poética da escritora e necessariamente importantes para estudiosos de sua poesia, pois muitos dos traços presentes em seus versos advêm desses autores, como podemos perceber na entrevista realizada pela Revista *Oroboros*, por Marcelo Sandman:

Quanto aos autores e artistas que cito, e não são poucos, a minha relação com eles é de puro apaixonamento. Eles são tão próximos a mim quanto pessoas que conheço. Isso é, obviamente, uma baita ilusão. Mas a sensação que tenho é bem essa. De que eles (elas) são meus amigos, ou meus professores, ou amantes. São, todos eles, responsáveis por algum rasgo de percepção diferente, por algum lampejo de compreensão ou intuição que - às vezes num nível mínimo, às vezes em teor altíssimo - influi na minha vida e na minha maneira de fazer poesia. (ROQUETTE-PINTO, 2004, p. 2).

Toda essa intimidade relatada por Roquette-Pinto na formação de sua trajetória poética se dá pelo ato e gosto pela leitura desde muito nova e através da relação íntima que possui com as palavras, mencionada com frequência nos textos que compõem esta fortuna crítica.

Entretanto, a referência mais significativa dentre todos esses grandes nomes da literatura incide sob Manuel Bandeira. A presença desse poeta nas críticas que se referem a Roquette-Pinto é muito forte, pois há uma aproximação de sua poética com a de Manuel Bandeira, como é notório na resenha desenvolvida por Heitor Ferraz:

Claudia - seguindo a lição de Bandeira, em seu “Maçã” – descreve uma berinjela, no poema “bãdinjãna”. Depois, um tomate, em “tomatl”. Nesse jogo, ela vai aproximando os frutos ao corpo, como em “castanhas, mulheres” [...] Este jogo de aproximação representa, para ela, “o movimento do poeta (ou da poeta?), tentando chegar junto de um cerne, um sentido que é, por natureza, fugidio e, talvez, por isso mesmo, extremamente sedutor; gostaria de pensar que, como poeta, posso não precisar me perder de todo desta criança que se debruça para examinar a vida prodigiosa que palpita infinitamente dentro dos frutos, para citar Bandeira. Veja só o poema ‘tomatl’. A propósito, ‘Maçã’, de Bandeira, é um dos meus poemas favoritos (e quase foi uma das epígrafes do livro...)” [...] E o poema de Bandeira, de fato, ecoa por dentro de vários poemas de Claudia [...] (FERRAZ, 2000, p. 2).

A partir desse fragmento, podemos realçar e enfatizar a presença e a intimidade que a poesia de Manuel Bandeira configura para a poética de Claudia Roquette-Pinto. Essa paixão pela poesia de Manuel Bandeira nasceu desde muito cedo, pois a autora antes de tornar-se poeta e tradutora foi uma assídua leitora, assim como ela mesmo relata em uma entrevista para a Revista *Trópico*:

Meu interesse pela poesia (a formal, escrita, propriamente falando) começou cedo na vida, acho que tão logo me alfabetizei. Mas quanto mais o tempo passa, mais claramente consigo perceber o quanto, desde tenra idade, eu já “sofria” de uma apreensão poética do mundo. Ou seja, a criança que eu fui já percebia a realidade ao seu redor com olhos ao mesmo tempo de absoluto maravilhamento e de estranhamento agudo, com muita atenção aos detalhes, e uma nitidez às vezes arrasadora. Uma das minhas companhias favoritas eram os livros, e nisso fui muito estimulada por minha mãe, que sempre me dava livros de presente (e, diga-se de passagem, sabia escolhê-los muito bem). Não sei quantas vezes li e reli *Ou Isto ou Aquilo*, livro de poemas infantis da Cecília Meireles, e devorei a coleção completa do Monteiro Lobato, além de uma série da Abril Cultural com clássicos da literatura juvenil, como *O Conde de Monte Cristo*, *Ivanhoé*, *A Ilha do Tesouro*, *As Aventuras de Tom Sawyer e Mulherzinhas*, entre muitos outros. Um dia, numa feirinha de livros, o meu avô Guilherme me deu de presente um livro de poemas do Mário Quintana que era a história de um pato, acho que o nome do livro era *Pé de Pilão*, ou coisa que o valha. Mas me lembro de delirar de felicidade lendo as rimas e o desenrolar das aventuras daquele pato para a minha irmã e a minha prima, que eram mais novas. Líamos também a Maria Clara Machado, a Raquel de Queiroz, o Orígenes Lessa, e havia uma coleção de livros de bolso da Ediouro com uma série de títulos interessantes para crianças e jovens. Lá pelos 9 anos, *A Estrela da Vida Inteira*, de Bandeira, era uma espécie de livro de cabeceira para mim - além dos versos de Bilac e, um pouco mais tarde, os sonetos de Shakespeare, na tradução de Ivo Barroso. Enfim, lia muito e sempre. (ROQUETTE-PINTO, 2003, p. 1).

Desta forma, é perceptível a relação que a poeta tem com o mundo da linguagem e, conseqüentemente, a paixão pela poesia. Essa sede de leitura a fez também começar a escrever muito cedo. Foi assim que iniciou seu trilhar no caminho da literatura, mais especificamente da poesia.



A poética de Roquette-Pinto se constrói baseada em muitos aspectos do cotidiano, mas a apropriação de aspectos da botânica, essencialmente referências a jardins e flores, estão presentes desde sua primeira obra publicada e perdura até a última. Essa poesia imagética é composta pela utilização de metalinguagens e por uma sintaxe estruturada.

Os poemas de Claudia Roquette-Pinto envolvem uma complexidade de leitura, entretanto, a seleção das palavras utilizadas pela poeta remete-nos a um mundo figurativizado pelo recurso metafórico. Essa seleção das palavras, no intuito de exercer a função primeira da linguagem – comunicar –, é encontrada em diversos de seus poemas, distribuídos em suas obras.

Através da utilização aprimorada das metáforas é que Claudia Roquette-Pinto consegue alcançar o ápice da poesia imagética, exatamente por utilizar essa linguagem rebuscada e repleta de significados velados, que transcende a literalidade para envolver o leitor nos detalhes arquitetônicos de sentidos.

O livro em que a presença da metalinguagem encontra-se mais sólida e plurissignificativa é *Corola*, pois em seus versos é possível vislumbrar uma poeta madura em seus ideais, pois mesmo os ‘jardins’ perdurando por todas as suas obras é nessa obra que se inicia a fase madura da poeta.

Essa referência a imagens de jardim e flores causam indagações desde a capa e o título, os quais são compostos por um nome que advém de termos específicos e técnicos da botânica associados e/ou transpostos à poesia. “Corola é o verticilo interno do perianto da flor quase sempre vistoso e de coloração viva. Cada segmento corolino é chamado de pétala, ou também, conhecida como grinalda de flores.” (FERREIRA, 2010, p. 509)

A respeito dessas indagações sobre significados que circundam a obra desde a capa, Rodrigo Petrônio diz:

Antes que o leitor pergunte, ou caso já esteja se perguntando, corola é o anel que envolve o miolo das flores, sem necessariamente ser parte dele. Com base nessa imagem delicada e circular que Claudia Roquette-Pinto forjou o conjunto de poemas que compõem esse livro, Prêmio Jabuti de 2001, que goza de uma grande unidade temática e de composição e onde cada peça funciona como quadro, como cena de uma ação imaginária. Assim as flores e objetos desses pequenos jardins suspensos vão se desdobrando, em associações de imagens de grande beleza que captam o leitor muitas vezes pelo inusitado de sua natureza. (PETRÔNIO, s/d, p. 1).

Os jardins presentes nos poemas da obra *Corola* nada mais são do que espelhos que refratam o mundo circundante da sociedade e a consciência desse eu poético na construção do ato de fazer poesia, um metapoema.

A partir desses pressupostos, *Corola* mostra a experiência árdua em encontrar e materializar a poesia, velada no discurso poético. A procura do eu lírico por uma identidade, que transcende a poética, é refletida em toda a obra. Esse sentimento de busca por uma fórmula do fazer poético retrata-se em um mundo ficcional, exaltado no jardim improvável de *Corola*.

A grande virtude da poesia de Claudia Roquette-Pinto é sua habilidade em aproximar aspectos díspares. Nesse domínio, suas comparações são agudas, aproximam elementos distantes, enredando-os à trama delicada de sons e sentidos do leque repleto de ornamentos e sentimentos, cujo conjunto de fios constitui a obra *Corola*.

Essa identidade que a poeta estabelece com analogias de flores, folhagens e elementos da natureza apresentam-se como confirmação de seu processo poético, mas como ela mesma expõe não há explicação ou procedência por essa escolha aguçada, assim como podemos confirmar na entrevista da *Revista Trópico*:

Confesso que não sei explicar porque a minha poesia se enreda tanto com as flores. Só sei que foi assim desde sempre. Será que tem alguma relação com o fato de eu ter crescido numa casa com um jardim grande (a casa dos meus avós)? Ou porque costumo passar grandes temporadas numa fazenda? Mas falando sério, sei que poderia alinhar uma infinidade de razões, salpicar aqui e ali algumas interpretações psicanalíticas - ou mesmo espiritualistas - tentar buscar referências na literatura, mas tudo isso seria uma tentativa de explicação a posteriori, uma teorização sobre algo (você usou a palavra obsessão, mas prefiro pensar num processo de formulação simbólica, numa identidade) que prefiro deixar no campo do desconhecido. (ROQUETTE-PINTO, 2003, p. 2-3).

Todo esse percurso poético presente nos poemas de *Corola* só é possível pela utilização e construção metafórica, a transferência de sentido próprio para um sentido figurado. Sobre esse jogo das metáforas, Rômulo Valle Salvino ressalva que as:

Metáforas florescem a todo momento no jardim de *Corola*, desejosas de cumprir seu papel de símbolos - isto é, daquilo que é capaz de unir -, mas cientes de que são também diabólicas, criando inevitáveis fissuras, projetando uma sombra equívoca, em que sempre há de sobrar ou faltar algum sentido. Talvez por isso, por saberem portar essa terrível divisão, elas procurem às vezes se fazer aparentemente mais brandas, mais afeiçoadas e em outras apresentem súbitas entranhas ou se desdobrem em imagens que retomam disfarçadas de um poema para outro, dando a conhecer indiretamente algo que não pode ser contemplado cara a cara por todos. (SALVINO, s/d, p. 2).

Notamos, portanto, que todas as críticas que versam sobre as obras da poeta Claudia Roquette-Pinto, e que compõem essa fortuna crítica, presentificam e enfatizam à analogia de

aspectos botânicos construídos pelas metáforas e a metalinguagem como percurso de definir o substrato poético, os quais tornam-se essenciais para estudos sobre a sua poética.

O papel da crítica é analisar e avaliar obras lançadas no campo da literatura, portanto na composição e criação dessa fortuna crítica é notório que textos críticos além de avaliar também promovem e divulgam o trabalho de muitos escritores brasileiros, como é o caso da poeta Claudia Roquette-Pinto.

O estudo da fortuna crítica traça um perfil de cunho sócio histórico-ideológico, pois versa desde a formação social até a formação ideológica na literatura. Neste caso, mais especificamente, na poética de Claudia Roquette-Pinto.

#### 1.4 – CATEGORIAS DOS TEXTOS

O estudo e montagem de um trabalho que verse sobre a fortuna crítica exige o domínio e categorização dos textos que o integram. Pensando nisso, apresentamos a seguir as categorias textuais utilizadas no decorrer deste trabalho.

Utilizamos como referencial de apoio e propósito semelhante, a tese *Faces do conto de Luiz Vilela* (RAUER, 2006), que serviu de material norteador para a construção e sistematização desta catalogação, em que encontramos uma taxionomia dos textos, e assim permaneceu:

- **Artigo** - Comentário crítico de mediana extensão, que contém opinião do articulista.
- **Chamada** - Texto na primeira página que anuncia matéria nas páginas internas.
- **Dissertação / Tese** – Dissertação ou tese acadêmica, ou livro derivado desses trabalhos, e que analisa a obra do autor.
- **Depoimento** – Vídeo do autor relatando suas subjetividades.
- **Enquete** - Leitores opinam verbalmente sobre o livro.
- **Ensaio** – Estudo analítico mais amplo.
- **Entrevista** – O autor responde a questões sobre o seu livro e sobre literatura em geral.
- **Lista** – Relação de livros mais vendidos.
- **Nota** - Informação com pequeno comentário.
- **Publicitário** - É uma produção textual com o objetivo de chamar a atenção de potenciais consumidores quanto a um produto ou serviço, persuadindo a comprar.
- **Registro** - Pequena informação sobre o livro.
- **Release** - Texto promocional preparado pela editora.

- **Reportagem** – Matéria jornalística que pode conter um ou mais dos seguintes itens: informações factuais, declarações do escritor, opiniões do jornalista, dados biográficos, citações de terceiros, etc.
- **Resenha** - Comentário crítico de tamanho reduzido, normalmente restrito ao enredo do livro.

Desta forma, o trabalho ‘desenha-se’ de forma mais clara e didática para leitores e estudiosos da área.

### 1.5 – BIBLIOGRAFIA COMENTADA<sup>5</sup>

ALVES, Franklin; GANDOLFI, Leonardo. Ou a sintaxe orgânica de Claudia Roquette-Pinto. **Revista ZUNAI**. s/1, 2005. Disponível em: [http://www.revistazunai.com/ensaios/leo\\_gandolfi\\_franklin\\_alves\\_claudia\\_roquette\\_pinto.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/leo_gandolfi_franklin_alves_claudia_roquette_pinto.htm). Acesso em: 15 de novembro de 2013.

(Ensaio)

O ensaio versa sobre a construção poética da escritora Claudia Roquette-Pinto nos dois primeiros livros de poesia lançados pela autora, principalmente sobre o segundo, *Saxifraga*. A poética de Roquette-Pinto se constrói com a apropriação de imagens, essencialmente referências a imagens de jardins e flores. Essa poesia imagética é composta por uma sintaxe estruturada.

Palavras-chave: Construção poética; estruturação sintática; poesia imagética.

AMARAL, Beatriz H. Ramos. Entre lobo e cão: volúpia da raiz no reino de contrastes: a potência da prosa poética de Claudia Roquette-Pinto. **Revista Eutomia**. Recife, 2014. Disponível em: <http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2015.

(Artigo)

O artigo de Amaral, descreve e enfatiza a travessia efetuada por Claudia Roquette-Pinto em sua nova obra, *Entre lobo e cão*. A fronteira existente entre o pictórico e o verbal é inovada pela poeta, pois novas realidades são criadas.

Palavras-chave: Colagens; linguagem; texto.

---

<sup>5</sup> Todos os textos constituintes desta bibliografia comentada estão disponíveis, na íntegra, nos ANEXOS (Cf. p. 129-297)

ANTONIO, Patrícia Aparecida. Cinco poetas e o corpo na lírica brasileira contemporânea. **Anais do SILEL**. Vol. 2, nº. 2. Uberlândia: EDUFU, 2011. Disponível em: [http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011\\_587.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_587.pdf). Acesso em: 15 de fevereiro de 2015.

(Artigo)

Este artigo tem por objetivo refletir sobre os modos de configuração do corpo na lírica brasileira da contemporaneidade com base nas principais obras de cinco poetas: Donizete Galvão, Francisco Alvim, Contador Borges, Claudia Roquette-Pinto e Arnaldo Antunes. Estes cinco poetas compõem um conjunto de vozes exemplares da lírica brasileira contemporânea, muito embora sua escolha não possibilite circunscrever a multiplicidade dessa mesma lírica.

Palavras-chave: Poema lírico; poesia contemporânea; corpo.

ASCHER, Nelson. Claudia Roquette-Pinto supera o passado em *Zona de sombra*. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 24 de Maio de 1997. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/5/24/ilustrada/18.html>. Acesso em: 15 de novembro de 2013.

(Resenha)

A resenha coloca em evidência o livro *Zona de sombra*, de Claudia Roquette-Pinto. Ascher enfatiza a relação da autora com a poesia Americana, uma poesia objetivista que, no embate entre a clareza e a obscuridade triunfa a primeira. A obra *Zona de sombra* é composta por poemas densos com a utilização de termos raros ou inesperados, e palavras que em sua colocação formam certos tipos de montagens, cenários.

Palavras-chave: Densidade poética; objetivismo.

AZEVEDO, Carlito. Toque de mestre de estreantes. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 1992. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html#osdias>. Acesso em: 02 de novembro de 2013.

(Resenha)

Essa resenha faz uma comparação entre os poetas veteranos (Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite) com os poetas estreantes (Claudia Roquette-Pinto e Josely Vianna Baptista). Nessa crítica Azevedo se posiciona, claramente, a favor das poetas estreantes, pois ambas se questionam sobre a utilização indiscriminada de sonetos ou poemas visuais, além de não camuflarem a crise da poesia. Sobre a obra *Os dias gagos*, de Claudia Roquette-Pinto, Azevedo enfatiza a musicalidade com que a poeta consegue retirar das palavras, um dos pontos marcantes de sua poética.

Palavras-chave: Crise da poesia; poemas visuais.

BOSCO, Francisco. A claridade e a sombra. **Blog Claudia Roquette-Pinto**, s/l, 1998\*. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html>. Acesso em: 10 de outubro de 2013.

(Ensaio)

Francisco Bosco, no ensaio que desde o título *A claridade e a sombra*, brinca com as oposições e/ou antíteses, faz uma reflexão sob esse foco antitético que a poeta Claudia Roquette-Pinto utiliza em seu livro *Zona de sombra*. A dubiedade utilizada pela poeta apresenta-se na relação entre clareza e obscuridade. O ensaísta nos encaminha à uma reflexão diferente das comuns, no que se refere a termos que se opõem. Enfatiza a poesia de Claudia Roquette-Pinto mostrando que a relação entre os supostos pares opostos é talvez antes uma complexa reciprocidade do que simples oposição. Nela, a zona de sombra é o espaço de uma extrema visibilidade, resplandecente e total, uma visibilidade por meio de metáforas descontínuas e luminosas.

Palavras-chave: Clareza; obscuridade; pares antitéticos.

BORSATO, Fabiane Renata. Solidão de naufrago: a poética de Claudia Roquette-Pinto nos jardins de *Corola*. **Revista Letras**, São Paulo, v.51, n.2, p.83-100, 2011. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/5720>. Acesso em: 15 de dezembro de 2014.

(Artigo)

O artigo afirma que Claudia Roquette-Pinto apresenta um projeto poético consistente advindo do emprego de recursos expressivos metalinguísticos e da coesa estrutura da obra *Corola* (2000). O lirismo de *Corola* não apresenta marcas de autocomiseração em relação à situação de naufrago anunciada no último poema da obra. A seleção de palavras realizada pela poeta faz com que seu eu lírico se desdobre em outro, apreciador crítico de seus próprios suspiros poéticos e refém consciente de um tempo descontínuo que favorece a construção de uma poética da espera pelo resgate da poesia e do desdobramento em leitor-espectador de si mesmo e do texto poético.

Palavras-chave: Projeto estético poético; resgate da poesia.

CAMPOS, Jorge Lúcio de. Zona de Sombra, de Claudia Roquette-Pinto. **Jornal de Poesia**, 2005. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html#zona>. Acesso em: 31 de agosto de 2013.

(Resenha)

A resenha trata da obra *Zona de Sombra*, de Claudia Roquette-Pinto, enfatizando a maestria e o grande avanço intelectual da poeta no campo da poesia contemporânea brasileira. Sua poesia funciona na homogeneidade, na adequação conjunta entre o 'dizer' e o 'como-dizer'. A cada poema de Cláudia é notório a impressão de sempre correr no mesmo sentido, ou seja, há

---

\* As datas inseridas são suposições, de acordo com a obra abordada, pois não há registros exatos de datas para esses textos.

uma coerência e coesão poética, diferente de outros poetas contemporâneos, assim como relata o crítico nesta resenha.

Palavras-chave: Poesia homogênea; coerência poética; coesão poética.

CLÁUDIA Roquette-Pinto. **Entrelivros**, s/l, 2005\*. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/entrevistas.html>. Acesso em: 31 de agosto de 2013.

(Entrevista)

A entrevista que a revista *Entrelivros* faz com a poeta contemporânea Claudia Roquette-Pinto versa sobre a poesia feminina e a dificuldade que essas poetas ainda enfrentam no âmbito literário brasileiro. Roquette-Pinto, quando é indagada sobre essa questão, assume a posição de uma poeta que não escreve pensando no que seu público ou os críticos vão pensar, e sim procura escrever com a consciência de seu tempo, com as questões de seu tempo. Ainda sobre o assunto da poesia feminina brasileira, a autora relata que esse distanciamento ocorre por preguiça intelectual, pois a poesia feminina a cada dia torna-se mais diversificada e mais abrangente. Mas a poesia em geral, tanto a masculina quanto a feminina, não possui um apelo midiático, nem tampouco um grande número de apreciadores, ou seja, é uma “tecnologia de ponta da linguagem”.

Palavras-chave: Poesia feminina; poesia com consciência de seu tempo.

COELHO, Eduardo. Margem de Manobra. **Revista Metamorfoses**, UFRJ, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://historiaqualis.wordpress.com/revistas/revistas-a2/metamorfoses-ufri/>. Acesso em: 10 de janeiro de 2015.

(Artigo)

Neste artigo crítico, desenvolvido por Eduardo Coelho, é notório a exaltação subjetiva da evolução intelectual de Claudia Roquette-Pinto no decorrer de suas obras. De acordo com o crítico, *Margem de Manobra* é a obra em que a realidade está claramente retratada nos versos pelo recurso sintático e semântico.

Palavras-chave: Evolução intelectual de Claudia Roquette-Pinto; representação da realidade urbana em *Margem de Manobra*.

CORONA, Ricardo. Das coisas desprovidas de peso. **Gazeta do Povo**, Paraná, 2002. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html#corola>. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

---

\* As datas inseridas são suposições, de acordo com a obra abordada, pois não há registros exatos de datas para esses textos.

(Resenha)

Esta resenha escrita por Ricardo Corona, também poeta contemporâneo, enfatiza a maestria que a poeta Claudia Roquette-Pinto transpassa em sua obra *Corola* com uma leitura sensorial, repleta de imagens.

Palavras-chave: Leitura sensorial; poesia imagética.

DANIEL, Claudio. A música do pensamento de Claudia Roquette-Pinto. **Revista Cult**. São Paulo, Junho de 2013. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/09/a-musica-do-pensamento-de-claudia-roquette-pinto/>. Acesso em: 10 de novembro de 2013.

(Registro)

O poeta Claudio Manoel publicou na revista on-line *Cult* um registro sobre aspectos do processo poético de Claudia Roquette-Pinto. Nesta publicação são enfatizadas algumas das principais obras da poeta: *Os dias gagos*; *Saxífraga*; *Corola* e *Margem de manobra*. Manoel reforça o domínio e a capacidade que Claudia Roquette-Pinto estabelece com o jogo de palavras utilizado em seus poemas. Roquette-Pinto é uma poeta que dialoga com diversas outras formas de arte, como a fotografia, artes visuais, cinema e com a poética de outros autores, no intuito de enriquecer seus versos.

Palavras-chave: Dialogismo; processo poético; poesia de sensações.

DICK, André. Claudia Roquette-Pinto. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**. Rio Grande do Sul, 03 de março de 2008. Disponível em: [http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1606&secao=249](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1606&secao=249). Acesso em: 02 de outubro de 2013.

(Informativo)

O texto informa sobre a bio/bibliografia da poeta contemporânea Claudia Roquette-Pinto. Dentre as informações contidas estão as cinco obras de poesia lançada pela poeta, em ordem cronológica: *Os dias gagos*; *Saxífraga*; *Zona de sombra*; *Corola* e *Margem de manobra*. André Dick apresenta um resumo temático contido em cada obra, além de situar a importância da poeta no panorama da literatura brasileira contemporânea, no sentido da imposição feminina no campo da poesia, mas principalmente a preocupação com a literatura brasileira em geral.

Palavras-chave: Claudia Roquette-Pinto; panorama bio/bibliográfico; poesia contemporânea.

DOLHNIKOFF, Luis. A pequena margem de manobra de Cláudia Roquette-Pinto. **Sibila**, s/1, 15 de set. 2009. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/a-pequena-margem-de-manobra-de-claudia-roquette-pinto/3135>. Acesso em: 31 de agosto de 2013.

(Artigo)

O artigo apresenta uma longa crítica negativa à escolha temática do último livro de poesia lançado pela poeta, *Margem de Manobra* (2005). De acordo com o crítico, a obra



aparentemente apresenta a invasão de um mundo violento que transcende a realidade e a poética, mas sob um olhar vertical de análise obtém-se uma reaproximação com a realidade por meio de dois vieses: a abstração e o solipsismo.

Palavras-chave: Abstração; reaproximação da realidade; solipsismo.

FAJARDO, Elias. Manobras poéticas de lirismo dilacerante. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2005\*. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html>. Acesso em: 28 de setembro de 2013.

(Resenha)

Esta resenha traça um diálogo entre o choque dramático do sonho, do pensamento sem amarras e a violência da realidade, os quais fazem nascer o lirismo dilacerante pertencente no livro *Margem de Manobra*. Farjado relata de forma sucinta e esclarecedora esse “mundo violento” vivenciado pelo eu lírico nessa obra e, confirma, a intenção crítica da poeta em relação à sociedade da atualidade.

Palavras-chave: Lirismo dilacerante; realidade da violência urbana.

FERRAZ, Heitor. Poesia presente: Claudia Roquette-Pinto. **Prosa e poesia**, UOL. São Paulo, 2005. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2586,1.shl>. Acesso em: 24 de outubro de 2012.

(Resenha)

A resenha de Heitor Ferraz traça um panorama bio/bibliográfico da poeta Claudia Roquette-Pinto. Ferraz relata de forma sucinta as obras iniciais na carreira da poeta, mas volta-se com mais precisão para a obra *Zona de sombra*, lançado em 1997. Um dos pontos mais relevantes desse texto é a comparação e a aproximação da poesia de Roquette-Pinto com a poética de Manuel Bandeira, dizendo que muitos de seus poemas são inspirados nos dele.

Palavras-chave: Manuel Bandeira; Projeto estético; Zona de sombra.

FERRAZ, Heitor. Claudia Roquette-Pinto. **Trópico**, s/l, s/d. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/entrevistas.html>. Acesso em: 25 de outubro de 2013.

(Entrevista)

Nesta entrevista Claudia Roquette-Pinto expõe seu ingresso no mundo da linguagem e, conseqüentemente, a paixão pela poesia. Diz que desde cedo lia muito, pois assim que se alfabetizou os livros passaram a ser sua melhor companhia. Essa sede de leitura a fez também

---

\* As datas inseridas são suposições, de acordo com a obra abordada, pois não há registros exatos de datas para esses textos.

começar a escrever muito cedo, mesmo não sabendo qual gênero produzia. Enfatiza que da publicação de sua primeira obra, *Os dias gagos*, até hoje, sua maneira de encarar a poesia não mudou, e isso ocorreu por dois fatores: escrever poesia é algo vital e o processo “inconsciente” de escrita. Relata algumas das características de sua poesia como a ambiguidade e as flores. Essa entrevista revela, antes de uma poeta, uma leitora incansável de grandes nomes da literatura nacional e mundial, tais como Paul Celan, William Shakespeare, Cecília Meireles, Manoel Bandeira, entre muitos outros.

Palavras-chave: Poesia inconsciente; poesia como algo vital; poeta leitora.

GUIZZO, Antonio Rediver. O jardim de si: o imaginário de Claudia Roquette-Pinto. **Revista Letras & Letras**. Uberlândia, 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras>. Acesso em: 24 de fevereiro de 2015.

(Artigo)

Este artigo mostra a metapoesia utilizada por Claudia Roquette-Pinto através dos aspectos botânicos. A representação simbólica entre esses dois mundos – poesia e botânica – revelam o conflito entre o eu e o mundo, gerando uma reflexão sobre a metapoesia, o qual permeia toda a poética da autora.

Palavras-chave: Botânica; metapoesia; simbologia.

GUIZZO, Antonio Rediver; CRUZ, Antonio Donizeti da; GRADE, Maíra Soalheiro. A máquina do mundo em Claudia Roquette-Pinto. **Revista Todas as musas**. Cascável/PR, 2014. Disponível em: <http://www.todasasmusas.org/home.htm>. Acesso em: 10 de janeiro de 2015.

(Artigo)

Este artigo traça uma análise entre o segundo poema da obra *Zona de Sombra* – “a caminho” – e a intertextualidade de “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade e “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa. Esses diálogos ressaltam dois temas fundamentais da lírica, a metapoética e a subjetividade, pontos marcantes na poética de Claudia Roquette-Pinto.

Palavras-chave: Intertextualidade; meta poética; subjetividade.

GRÜNEWALD, Jose Lino. As palavras fora do padrão. **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1994. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html#saxifraga>. Acesso em: 24 de setembro de 2013.

(Resenha)

O poeta e tradutor Jose Lino Grünewald apresenta em sua resenha um panorama linear da poesia de Claudia Roquette-Pinto, em especial sobre a obra *Saxífraga*. Nesta obra a poeta utiliza de recursos gráficos para alcançar a plenitude semântica de seus versos. Segundo Grünewald, dentre esses recursos estão o predomínio dos substantivos concretos e a falta de sinais gráficos. Por meio desse projeto estético delineado por Claudia Roquette-Pinto é que se apreende o cerne da obra *Saxífraga*. O próprio poeta girando em torno de si mesmo e de sua visão ou sensação do mundo. Todo esse significado é permeado pela escolha das palavras que a poeta seleciona, criteriosamente, na construção de sua poesia.

Palavras-chave: Projeto estético; Semântica.

MORAIS, Vanessa Rodrigues de. Retratos da violência na poética de Claudia Roquette-Pinto. **Revista UnB.** Brasília, 2014. Disponível em: [http://bdm.unb.br/bitstream/10483/9338/1/2014\\_VanessaRodriguesDeMorais.pdf](http://bdm.unb.br/bitstream/10483/9338/1/2014_VanessaRodriguesDeMorais.pdf). Acesso em: 01 de março de 2015.

(Artigo)

Este artigo enfatiza aspectos da violência urbana refletidas na poética de Claudia Roquette-Pinto, essencialmente na obra *Margem de manobra*, a qual constitui-se com o poema “Sítio”, completamente permeado de significados violentos.

Palavras-Chave: Crítica social; poesia contemporânea; violência urbana.

PETRONIO, Rodrigo. Jardins Simétricos. **Jornal de Poesia**, s/1, 2000\*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/rpetronio18.html>. Acesso em: 12 de outubro de 2013.

(Resenha)

Rodrigo Petronio, poeta, crítico e contista, nesta resenha narra que o jardim presente nos poemas da obra *Corola*, de Claudia Roquette-Pinto, nada mais é do que espelhos que refratam o mundo circundante da sociedade e a consciência de que tudo não passa de representação.

Palavras-chave: Consciência; Metáforas do cotidiano; Representação.

PRECIOSA, Rosane. Excesso de imagens com rigor métrico. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 de novembro de 1991. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html#osdias>. Acesso em: 10 de setembro de 2013.

(Resenha)

---

\* As datas inseridas são suposições, de acordo com a obra abordada, pois não há registros exatos de datas para esses textos.

Rosane Preciosa reflete sobre a constituição poética no livro *Os dias gagos*, de Claudia Roquette-Pinto. A obra é composta por 39 poemas, nos quais os versos exercitam-se em imagens apoiadas num rigor métrico que, por vezes, acaba por decretar o refluxo rítmico da poeta. De acordo com Rosane Preciosa, essa opção é o impulso da poeta em revelar ao leitor sua paixão pela linguagem, configurando-se como uma das marcas de seus versos.

Palavras-chave: Imagens; Linguagem poética; Rigor métrico.

RAMALHO, Anna. Claudia Roquette-Pinto em noite de autógrafos na Travessa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 de Maio de 2014. Disponível em: <http://www.jb.com.br/anna-ramalho/noticias/2014/05/16/claudia-roquete-pinto-em-noite-de-autografos-na-travessa/>. Acesso em: 01 de julho de 2014.

(Publicitário)

O presente texto publicitário de Anna Ramalho aborda e divulga o novo livro da poeta contemporânea Claudia Roquette-Pinto – *Entre lobo e cão* – e ressalta que essa nova obra une prosa poética e colagens, os quais complementam a trajetória poética da escritora carioca.

Palavras-chave: Colagem; Lançamento; Prosa poética.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. Poesia e arte. **O Carioca**. Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/entrevistas.html#obra3>. Acesso em: 29 de setembro de 2013.

(Entrevista)

A revista de poesia e arte *O carioca* divulga um acontecimento importante para a solidificação do projeto estético de muitos poetas contemporâneos, uma entrevista feita pela poeta Claudia Roquette-Pinto com o também poeta Armando Freitas Filho. A inversão de papéis é notável, uma vez que Roquette-Pinto cumpre o papel de repórter/entrevistador, mas todas as suas indagações a Armando, de uma forma velada, contribuem para a compreensão de sua própria poética. As questões e respostas versam sobre a poesia imagética, a linguagem poética e a mediação entre vida e obra.

Palavras-chave: Poesia imagética; Linguagem poética; Mediação entre vida e obra.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. Agenda Claudia Roquette-Pinto, “Entre lobo e cão”. **Canal Curta**, s/l, 2014\*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VNGiZzKUO6I>. Acesso em: 25 de junho de 2014.

---

\* As datas inseridas são suposições, de acordo com a obra abordada, pois não há registros exatos de datas para esses textos.

(Depoimento)

Este depoimento cedido para o Canal Curta, a poeta Claudia Roquette-Pinto apresenta seu novo trabalho, o livro *Entre lobo e cão*, e relata como foi a experiência de se aventurar no mundo das colagens. A poeta expõe sua instigante experiência neste universo, o qual – segundo a própria escritora – se parece muito com o universo poético, pois tira-se algo de seu meio e o transfere para outro.

Palavras-chave: Apresentação; Simbiose de significados; Universo poético.

ROQUETTE-PINTO, Cláudia. Encontros de Interrogação. **Itaú Cultural**, s/1, novembro de 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z2imRYRpCyo>. Acesso em: 10 de setembro de 2013.

(Depoimento)

O depoimento gravado durante o Encontro de Interrogação, pelo Itaú Cultural, a poeta e tradutora Claudia Roquette-Pinto fala sobre sua relação íntima com as palavras, sobre suas influências, sobre as características da sua poesia, entre outros. Desta forma, a escritora delinea alguns pontos de seu projeto estético. Ainda neste depoimento, a poeta salienta que, antes de se tornar escritora, foi uma assídua leitora.

Palavras-chave: Características poéticas; Leitora/escritora; Projeto estético.

ROSA, Olliver Mariano; CAMARGO, Goiandira Ortiz de. A performance da voz e a subjetividade na poesia contemporânea. **Revista Outra travessia**. Editora UFSC, 2013. Disponível em: <http://literatura.ufsc.br/revista-outra-travessia/>. Acesso em: 12 de janeiro de 2015.

(Artigo)

Neste artigo, os autores delinham e discutem as obras de seis poetas de grande evidência na produção lírica mais recente, três portugueses, Fíama Hasse Pais Brandão, Ana Luísa Amaral e Manuel de Freitas, e três brasileiros, Neide Archanjo, Claudia Roquette-Pinto e Francisco Alvim, pensando na relação do sujeito leitor com a poesia, em particular com a poesia contemporânea.

Palavras-chave: Lírica moderna; poesia contemporânea; sujeito-leitor.

SALVINO, Rômulo Valle. Flores entre metáforas e demônios. **Blog Claudia Roquette-Pinto**, s/1, 2005. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html>. Acesso em: 25 de agosto de 2013.

(Resenha)

Rômulo Salvino, nesta resenha, elenca temas quase não perceptíveis na poesia de Claudia Roquette-Pinto a partir da obra *Corola*. Este eixo temático é definido desde o título dessa resenha, metáforas e demônios, pois as metáforas aparecem a todo momento na poética de

Roquette-Pinto, principalmente nessa obra, e os demônios que se escondem entre as palavras e suas significâncias, devido ao fato do ato de decifrar o sentimento desse eu-lírico sobre esse jardim, até então “improvável”.

Palavras-chave: Eixo temático; Metáforas; Significância.

SANDMANN, Marcelo. Das coisas de dentro do dia-a-dia. **Oroboro**. Paraná, 2004. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/entrevistas.html>. Acesso em: 30 de setembro de 2013.

(Entrevista)

Nesta entrevista Claudia Roquette-Pinto versa sobre muitos assuntos, tais como: formação literária; leituras preferenciais; construção de um projeto literário; inspiração em outros autores e temática poética. A partir desses temas podemos perceber a imagem da poeta diante de sua poesia, uma reflexão e espelhamento completamente formados e sólidos, pois como a própria Roquette-Pinto relata em um fragmento da entrevista “...minha poesia fala muito das coisas do dia-a-dia, sim, mas de dia-a-dia de dentro.”

Palavras-chave: Projeto estético literário; Intimidade com as palavras; Leituras preferenciais e referenciais.

SANT’ANNA, Alice. A colagem poética de Claudia Roquette-Pinto. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 de maio de 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/a-colagem-poetica-de-claudia-roquette-pinto-12501953#ixzz37LLIWvcm>. Acesso em: 25 de junho de 2014.

(Registro)

O novo livro de Claudia Roquette-Pinto - “Entre lobo e cão” - é uma aventura literária, segundo o que Alice Sant’Anna descreve em seu registro, onde a poeta transfere partes de seu romance, ainda por lançar, em recortes e colagens que ilustrem realmente do que se trata o livro.

Palavras-chave: Aventura Literária; Lançamento.

SECCHIN, Antonio Carlos. Entre a erudição e a simplicidade. **Jornal do Brasil**, Caderno Ideias, Rio de Janeiro, 1994. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html#saxifraga>. Acesso em: 23 de outubro de 2013.

(Resenha)

A resenha de Secchin apresenta um sofisticado repertório de alusões que permeiam a obra *Saxífraga*, de Claudia Roquette-Pinto. Alusões que não apenas dão abrigo a um cenário de referências e afetos como também se faz visível nos próprios processos de composição poética. Secchin ainda enfatiza a escolha da poeta pela pintura como par da literatura, em que

ambas apresentam um mundo previamente fragmentado, assim como a constituição do poema.

Palavras-chave: Composição poética; Processos poéticos.

SEFFRIN, André. Nas bordas das palavras. **Jornal de Poesia**, s/1, 16 de dez. 2000. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/aseffrin3.html#claudia>. Acesso em: 24 de setembro de 2013.

(Resenha)

O crítico literário e ensaísta André Seffrin, na resenha feita sobre a obra *Corola*, de Claudia Roquette-Pinto, relata a importância dessa produção no cenário da Moderna Poesia Brasileira, pois além de retratar em seus versos uma poesia de múltiplas sensações, a poeta busca muito mais do que arte poética e sim uma tentativa de representação. Pode-se dizer que Roquette-Pinto, em *Corola*, caminha na tentativa de desenhar o mundo no seu limite, e isso é percebido através dos jogos com as palavras que a poeta utiliza.

Palavras-chave: Poesia moderna brasileira; Representação pelas palavras.

SILVA, Nádia Regina Barbosa da. Margem de manobra. **Revista Ipotesi**. Juiz de Fora/MG, 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaiptesi/2014/01/29/chamado-revista-ipotesi-qualis-a1-volume-18-n-2-jul-dez-2014/>. Acesso em: 10 de janeiro de 2015.

(Resenha)

Esta resenha, elaborada por Silva, faz um delineamento panorâmico sobre os temas retratados na obra *Margem de manobra*, de Claudia Roquette-Pinto.

Palavras-chave: Alegoria; linguagem poética; Margem de manobra.

SIMON, I. M.; DANTAS, V. Consistência de *Corola*. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.85, p.215-235, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n85/n85a10.pdf>. Acesso em: 10 de julho de 2013.

(Artigo)

Este artigo retrata a importância de *Corola* (2000), de Claudia Roquette-Pinto, no quadro da poesia contemporânea brasileira. Para Simon e Dantas as figurações e as ambiguidades sintáticas identificam a voz feminina presente nessa obra que, confinada na cena de um jardim, fala nos poemas. A análise textual mostra o funcionamento conflituoso das fantasias de autodestruição e o estudo do medo como componentes essenciais de uma poesia que expressa em toda a sua atualidade a experiência de um corpo que não quer morrer.

Palavras-chave: Poesia feminina contemporânea; Poesia de experiência.

SIMON, Iumna Maria. Situação de Sítio. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.82, p.151-165, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n82/08.pdf>. Acesso em: 10 de julho de 2013.

(Artigo)

O artigo de Simon discute o processo que Claudia Roquette-Pinto edifica a violência urbana no poema “Sítio”, sem abrir mão da sua imagética introspectiva. A análise em detalhe do poema procura registrar a conversão da opacidade, do lacunar e da indeterminação em elementos de caracterização da violência urbana e da miséria emocional dos protegidos. Aí se entrelaçam, portanto, a atualidade do processo histórico-social brasileiro, a vulnerabilidade da poesia e as carências do sujeito poético.

Palavras-chave: Poesia de imagens; Violência urbana.

VIRIATO, Lucas; MORAES, Marilena. Poesia é a tecnologia de ponta da língua. **Plástico Bolha**, Rio de Janeiro, setembro de 2006. Disponível em: <http://www.jornalplasticobolha.com.br/downloads/pb7.pdf>. Acesso em: 20 de abril de 2013.

(Entrevista)

A entrevista que Claudia Roquette-Pinto concedeu à revista Plástico Bolha, faz um panorama sobre sua composição poética entre a primeira e a última obra publicada. Essa entrevista revela uma poeta, tradutora e editora completamente consciente de seu papel na sociedade e literatura brasileiras, pois relata que um poeta, no princípio, precisa colocar sua obra em contato com o público, além de enfatizar que a poesia não é algo comercial, mas sim uma linguagem de ponta, à margem. Também aponta que, futuramente, ela pretende publicar livros de colagens e de poesia em prosa.

Palavras-chave: Composição poética; Poesia como linguagem de ponta.

S/N. Entre lobo e cão - Claudia Roquette-Pinto. **Circuito**, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em <http://editoracircuito.com.br/website/entre-lobo-e-cao-claudia-roquette-pinto/>. Acesso em: 10 de julho de 2014.

(Release)

Este release confeccionado pela editora Circuito, apresenta e divulga o novo livro da poeta Claudia Roquette-Pinto. Esta nova obra fragmenta e mescla escrita e colagens, na qual Roquette-Pinto mergulhou sem medo de arriscar e abusar de seu potencial poético. O desafio, lançado pela poeta neste livro, é transpor, por meio da matéria textual, o que parece ser inapreensível.

Palavras-chave: Matéria textual; Mescla de escrita e colagem; Mundo poético.



## 1.6– TABELA DE CATALOGAÇÃO

Esta seção tem como objetivo sistematizar todos os textos catalogados para a constituição da Fortuna Crítica de Claudia Roquette-Pinto. Para tanto, fez-se necessária a criação de uma Tabela de Catalogação, para uma melhor visualização do material obtido.

Catalogar resenhas, entrevistas, artigos, ensaios, depoimentos, textos informativos, entre outros, foi uma tarefa desafiadora e de grande transpiração. Mas todo o sacrifício tem o intuito de que – futuramente – novas pesquisas e estudos se realizem a partir deste.

Vale ressaltar que as nomenclaturas e nomes empregados em todos os textos coletados na Fortuna Crítica de Claudia Roquette-Pinto, tem sua inspiração maior em RAUER (2006, p. 506).

Acreditamos que a taxionomia empregada por Rauer, nos permite nomear e classificar os textos, de forma que tiremos deles a parte expressiva da Fortuna Crítica de Claudia Roquette-Pinto.

	<b>AUTOR</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>VEÍCULO DE COMUNICAÇÃO</b>	<b>ANO DE PUBLICAÇÃO</b>	<b>TEMA</b>	<b>OBRA EM FOCO</b>	<b>REFERÊNCIA A AUTORES</b>
1	PRECIOSA, Rosane	“Excessos de imagens com rigor métrico”	<i>O Globo</i>	03 de Novembro de 1991	Linguagem poética; Imagens; Rigor métrico.	<i>Os dias gagos</i>	Ezra Pound; Paul Valéry; Paulo Henriques Brito; Paulo Leminski.
2	AZEVEDO, Carlito	“Toque de mestre de estrepantes”	<i>Tribuna da Imprensa</i>	20 de Setembro de 1992	Poemas visuais; Crise da poesia.	<i>Os dias gagos</i>	Armando Freitas Filho; Sebastião Uchoa Leite; Paulo Leminski.
3	GRÜNEWALD, Jose Lino	“As palavras fora do padrão”	<i>Site O Globo</i> (Prosa & Verso)	23 de janeiro de 1994	Projeto estético	<i>Saxifraga</i>	W.C.Williams; Francis Ponge; Roland Barthes; Josiah Warren.
4	SECCHIN, Antonio Carlos	“Entre a erudição e a simplicidade”	<i>Jornal do Brasil</i> (Cadernos Ideias)	1994	Processos poéticos; Composição Poética.	<i>Saxifraga</i>	Alexei Bueno; Murilo Mendes; Cecília Meireles; Manoel de Barros.
5	ASCHER, Nelson	“Claudia Roquette-Pinto supera o passado em <i>Zona de sombra</i> ”	<i>Folha de São Paulo</i>	24 de Maio de 1997	Densidade poética; Objetivismo.	<i>Zona de sombra</i>	W.C.William; Paul Celan; Georg Trakl; René Char; Guimarães Rosa.
6	ROQUETTE-PINTO, Claudia	“Poesia e Arte”	<i>O Carioca</i>	1998	Poesia imagética; Linguagem poética; Mediação entre vida e	_____	Sivano Santiago; João Cabral de Mello Neto; Carlos Drummond de Andrade; Ana Cristina

					obra.		César.
7	BOSCO, Francisco	“A claridade e a sombra”	<i>Blog Claudia Roquette-Pinto</i>	s/d	Pares antitéticos; Clareza; Obscuridade.	<i>Zona de sombra</i>	Paul Celan; Carlos Drummond de Andrade; João Cabral de Melo Neto.
8	SEFFRIN, André	“Nas bordas das palavras”	<i>Site Jornal de Poesia</i>	16 de Dezembro de 2000	Poesia moderna brasileira; Representação pelas palavras.	<i>Corola</i>	Régis Bonvicino; Lupe Cotrim Garaude; Maria Ângela Alvim; Zila Mamede; Renata Pallotini; Hilda Hiist; Lélia Coelho Frota; Cecília Meirelles; Henriqueta Lisboa.
9	CORONA, Ricardo	“Das coisas desprovidas de peso”	<i>Gazeta do Povo</i>	28 de janeiro de 2002	Leitura sensorial; Poesia imagética.	<i>Corola</i>	Heloisa Buarque de Holanda; Régis Bonvicino; Ana Cristina César; Paul Celan; Novalis.
10	SANDMANN, Marcelo	“Das coisas de dentro do dia-a-dia”	<i>Oroboros</i>	2004	Projeto estético literário; Intimidade com as palavras; Leituras preferenciais e referenciais.	_____	Manuel Bandeira; Yehuda Amichai; Tomaso di Lampedusa; Paul Celan; Georg Trakl; Ana Cristina César.
11	ROQUETTE-PINTO, Claudia	“Encontros de Interrogação”	<i>Itaú Cultural</i>	Novembro de 2004	Características poéticas; Leitora/escritora; Projeto estético.	_____	Manuel Bandeira; Cecília Meireles,

12	ALVES, Franklin; GANDOLFI, Leonardo	“Ou a sintaxe orgânica de Claudia Roquette-Pinto”	<i>Revista ZUNÁI</i>	2005	Construção poética; Estruturação sintática; Poesia imagética.	<i>Saxifraga</i>	Adélia Prado; Ana Cristina César; Sylvia Plath; Carlos Drummond de Andrade; Guimarães Rosa.
13	FERRAZ, Heitor	“Poesia presente: Claudia Roquette-Pinto”	<i>Prosa e poesia UOL</i>	2005	Manuel Bandeira; Projeto estético; Zona de sombra.	<i>Zona de Sombra</i>	Manuel Bandeira.
14	CAMPOS, Jorge Lúcio de	“Zona de Sombra, de Claudia Roquette-Pinto”	<i>Site Jornal de Poesia</i>	04 de Outubro de 2005	Poesia homogênea.	<i>Zona de sombra</i>	Régis Bovicino; W.C. Williams; René Char.
15	VIRIATO, Lucas; MORAES, Marilena	“Poesia é a tecnologia de ponta da língua”	<i>Plástico Bolha</i>	Setembro de 2006	Composição poética; Poesia como linguagem de ponta.	<i>Os dias gagos, Margem de Manobra</i>	Luciana Sandroni; Felipe Fortuna; Marcel Souto Maior; Fausto Fawcett; Manoel de Barros.
16	DICK, André	“Claudia Roquette-Pinto”	<i>Revista on-line IHU</i>	03 de Março de 2008	Claudia Roquette-Pinto; Panorama bio/bibliográfico; Poesia contemporânea.	_____	Carlos Drummond de Andrade.
17	SIMON, Iumna Maria	“Situação de Sítio”	<i>Revista Novos Estudos CEBRAP</i>  <i>nº 82</i>	Novembro de 2008	Violência urbana; Poesia de imagens.	<i>Margem de Manobra</i>	Valdo Mota; Régis Bonvicino; Fabio Weintraub; Antonio Candido; Fabio Weintraub; Carlito Azevedo; Antonio

							Cícero
18	SILVA, Nádía Regina Barbosa da	“Margem de manobra”	<i>Revista Ipotesi</i>	2008	Alegoria; Linguagem poética; Margem de manobra.	<i>Margem de manobra</i>	_____
19	SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius	“Consistência de Corola”	<i>Revista Novos Estudos CEBRAP n° 85</i>	10 de Agosto de 2009	Poesia feminina contemporânea; Poesia de experiência.	<i>Corola</i>	Gilda de Melo e Souza; Sylvia Plath; João Cabral de Mello Neto.
20	DOLHNIKOFF, Luis	“A pequena margem de manobra de Claudia Roquette-Pinto”	<i>Site Sibila</i>	15 de Setembro de 2009	Reaproximação com a realidade; Abstração; Solipisismo.	<i>Margem de Manobra</i>	Francisco Bosco; Machado de Assis; Carlos Drummond de Andrade; João Cabral de Mello Neto; Armando Freitas Filho; Eucanaã Ferraz; Willy Corrêa de Oliveira.
21	BORSATO, Fabiane Renata	“Solidão de naufrago: a poética de Claudia Roquette-Pinto nos jardins de <i>Corola</i> ”	<i>Revista Letras de São Paulo, v. 51, n° 2</i>	Julho/Dezembro de 2011	Projeto estético poético; Resgate da poesia.	<i>Corola</i>	William Blake; Carlos Drummond de Andrade.
22	ANTONIO, Patricia Aparecida	Cinco poetas e o corpo na lírica brasileira contemporânea.	<i>Anais do SILEL</i>	2011	Poema lírico; Poesia contemporânea; Corpo.	_____	Donizete Galvão; Francisco Alvim; Contador Borges; Arnaldo Antunes.
	COELHO, Eduardo	“Margem de	<i>Periódico</i>	16 de Abril de	Evolução intelectual de	<i>Margem de</i>	Paul Valery

23		Manobra”	<i>Metamorfose da (UFRJ)</i>	2012	C.R.P; Representação da realidade urbana em <i>Margem de Manobra</i> .	<i>Manobra</i>	
24	DANIEL, Claudio	“A música do pensamento de Claudia Roquette-Pinto”	<i>Revista Cult - UOL</i>	Junho de 2013	Dialogismo; Processo poético; Poesia de sensações.	_____	Paul Celan; Paulo Henriques Brito; Carlito Azevedo; Novalis.
25	ROSA, Olliver Mariano; CAMARGO, Goiandira Ortiz de	“A performance da voz e a subjetividade na poesia contemporânea”	<i>Revista Outra Travessia</i>	2013	Lírica moderna; Poesia contemporânea; Sujeito-leitor.	_____	Fiama Hasse Pais Brandão; Ana Luísa Amaral; Manuel de Freitas; Neide Archanjo e Francisco Alvim.
26	PETRONIO, Rodrigo	“Jardins Simétricos”	<i>Site Jornal de Poesia</i>	s/d	Metáforas do cotidiano; Consciência; Representação.	<i>Corola</i>	Mariane Moore
27	FARJADO, Elias	“Manobras poéticas de lirismo dilacerante”	<i>Site - O Globo (Prosa &amp; Verso)</i>	s/d	Realidade da violência urbana; Lirismo dilacerante.	<i>Margem de Manobra</i>	Francisco Bosco; Édouard Manet.
28	_____	“Claudia Roquette-Pinto”	<i>Entrelivros</i>	s/d	Poesia feminina; Poesia com consciência de seu tempo.	<i>Margem de Manobra</i>	W. H. Auden; Ana Cristina César; Adélia Prado; Nelly Novaes Coelho.

29	FERRAZ, Heitor	“Claudia Roquette-Pinto”	<i>Trópico</i>	s/d	Escrever poesia como algo vital; Poesia inconsciente; Poeta leitora.	_____	Manoel Bandeira; Carlos Drummond de Andrade; João Cabral de Mello Neto; Vinícius de Moraes; Cassiano Ricardo; Garcia Lorca; Florbela Espanca; Emily Dickinson; Sylvia Plath; Arthur Rimbaud; Charles Baudelaire; Clarice Lispector; Virginia Woolf; Katherine Mansfield; Fernando Sabino; F.Scott Fitzgerald; Dorothy Parker.
30	SALVINO, Rômulo Valle	“Flores entre metáforas e demônios”	<i>Blog Claudia Roquette-Pinto</i>	s/d	Eixo temático; Metáforas; Significantes.	<i>Corola</i>	_____
31	SANT’ANNA, Alice	“A colagem poética de Claudia Roquette-Pinto”	<i>O Globo</i>	16 de maio de 2014	Aventura literária; Lançamento.	<i>Entre lobo e cão</i>	_____
32	RAMALHO, Anna	“Claudia Roquette-Pinto em noite de autógrafos na Travessa”	<i>Jornal do Brasil</i>	16 de maio de 2014	Colagens; Lançamento; Prosa poética.	<i>Entre lobo e cão</i>	Luize Valente; Helena Roquette-Pinto; Francisco Bosco; Claudio Oliveira.

33	ROQUETTE-PINTO, Claudia	“Agenda Claudia Roquette-Pinto, “Entre lobo e cão”	<i>Canal Curta</i>	2014	Apresentação; Simbiose de significados; Universo poético.	<i>Entre lobo e cão</i>	_____
34	_____	“Entre lobo e cão” – Claudia Roquette-Pinto	<i>Editora Circuito</i>	2014	Matéria textual; Mescla de escrita e colagem; Mundo poético.	<i>Entre lobo e cão</i>	Bianca Coutinho Dias
35	AMARAL, Beatriz H. Ramos	“Entre lobo e cão: volúpia da raiz no reino de contrastes: a potência da prosa poética de Claudia Roquette-Pinto”	<i>Revista Eutomia</i>	2014	Colagens; Linguagem; Texto.	<i>Entre lobo e cão</i>	_____
36	GUIZZO, Antonio Rediver	“O jardim de si: o imaginário de Claudia Roquette-Pinto”	<i>Revista Letras &amp; Letras</i>	2014	Botânica; Metapoesia; Simbologia.	<i>Corola</i>	_____
37	GUIZZO, Antonio Rediver; CRUZ, Antonio Donizeti da; GRADE, Maíra Soalheiro	“A máquina do mundo em Claudia Roquette-Pinto”	<i>Revista Todas as musas</i>	2014	Intertextualidade; Meta poética; Subjetividade.	<i>Zona de sombra</i>	Guimarães Rosa; Carlos Drummond de Andrade.



38	MORAIS, Vanessa Rodrigues de	“Retratos da violência na poética de Claudia Roquette-Pinto”	<i>Revista UnB</i>	2014	Crítica social; Poesia contemporânea; Violência urbana.	<i>Margem de manobra</i>	_____
----	------------------------------	--	--------------------	------	---	--------------------------	-------

## 1.7 – LEVANTAMENTOS NUMÉRICOS DA FORTUNA CRÍTICA

Na construção de uma fortuna crítica faz-se necessário a organização e separação dos dados coletados para que haja êxito no trabalho efetuado. Pensando nisso desenvolvemos a seguir alguns levantamentos que auxiliam na visão ampla e verticalizada, ou seja, um estudo aprofundado, com intensidade, aqui apresentados, tais como: Levantamento numérico dos textos por categoria e Levantamento numérico dos textos de ano a ano.

### 1.7.1 – LEVANTAMENTO NUMÉRICO DOS TEXTOS POR CATEGORIA

<u>Gênero</u>	<u>Quantidade</u>
<b>Resenha</b>	13
<b>Artigo</b>	11
<b>Entrevista</b>	05
<b>Ensaio</b>	02
<b>Depoimento</b>	02
<b>Publicitário</b>	02
<b>Informativo</b>	01
<b>Release</b>	01
<b>Registro</b>	01

### 1.7.2 – LEVANTAMENTO NUMÉRICO DOS TEXTOS ANO A ANO (1991 – 2014)

ANO	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001
QTD.	1	1	-	2	-	-	1	2	-	2	1

ANO	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
QTD.	1	-	2	5	1	-	3	2	-	2	1	2	8

## 1.8 – ÍNDICES

A partir da imensidão e variedade de textos encontrados na internet para a sistematização da fortuna crítica de Claudia Roquette-Pinto, podemos apreender que esse acervo constado por fontes secundárias varia entre veículos de comunicação de grande conhecimento, até os mais específicos no campo da literatura. Devido a esse fator, fez-se necessário uma especificação dos veículos e autores dos textos catalogados e estudados.

### 1.8.1- ÍNDICE ALFABÉTICO PELA INTERNET

**Anais do SILEL**

**Anais da UnB**

**Blog Claudia Roquette-Pinto**

**Canal Curta**

**Cult (UOL)**

**Editora Circuito**

**Entrelivros**

**Eutomia**

**Folha de São Paulo**

**Gazeta do Povo**

**IHU Revista on-line**

**Ipotesi**

**Itaú Cultural**

**Jornal de Poesia**

**Jornal do Brasil (Caderno Ideias)**

**Letras & Letras (UFU)**

**Letras de São Paulo**

**Metamorfoses (UFRJ)**

**Novos estudos CEBRAP**

**O Carioca**

**O Globo**

**Oroboro**  
**Outra travessia (UFSC)**  
**Prosa e poesia (UOL)**  
**Plástico Bolha**  
**Sibila**  
**Todas as musas**  
**Tribuna da Imprensa**  
**Trópico**  
**ZUNÁI**

### 1.8.2- ÍNDICE ALFABÉTICO DE AUTORES E ANO DE PUBLICAÇÃO

ALVES, Franklin.....	2005
AMARAL, Beatriz H. Ramos .....	2014
ANTONIO, Patrícia Aparecida.....	2011
ASCHER, Nelson.....	1997
AZEVEDO, Carlito.....	1992
BOSCO, Francisco.....	1998
BORSATO, Fabiane Renata.....	2011
CAMARGO, Goiandra Ortiz de.....	2013
CAMPOS, Jorge Lúcio de.....	2005
COELHO, Eduardo.....	2012
CORONA, Ricardo.....	2002
Cruz, Antonio Donizeti da.....	2014
DANIEL, Claudio.....	2013
DANTAS, Vinícius.....	2009
DICK, André.....	2008
DOLHNIKOFF, Luis.....	2009
FAJARDO, Elias.....	2005
FERRAZ, Heitor.....	2005
FERRAZ, Heitor.....	s/d
GANDOLFI, Leonardo.....	2005
GRÜNEWALD, José Lino.....	1994

GUIZZO, Antonio Rediver .....	2014
MORAES, Marilena.....	2006
MORAIS, Vanessa Rodrigues de.....	2014
PETRONIO, Rodrigo.....	2000
PRECIOSA, Rosane.....	1991
RAMALHO, Anna .....	2014
ROQUETTE-PINTO, Claudia.....	1998
ROQUETTE-PINTO, Claudia.....	2004
ROQUETTE-PINTO, Claudia.....	2014
ROSA, Olliver Mariano .....	2013
SALVINO, Rômulo Valle.....	2001
SANT'ANNA, Alice .....	2014
SANDMANN, Marcelo.....	2004
SECCHIN, Antonio Carlos.....	1994
SEFFRIN, André.....	2000
SILVA, Nadia Regina Barbosa da .....	2008
SIMON, Iumna Maria.....	2008
SIMON, Iumna Maria.....	2009
VIRIATO, Lucas.....	2006

## **2 – A Metapoesia em Claudia Roquette-Pinto**

Na exposição e estudo dos textos compostos da fortuna crítica e o diálogo com os teóricos que norteiam esta dissertação, temos pontos subjacentes que compõem a poética da escritora contemporânea Claudia Roquette-Pinto: a Metapoesia.

As metáforas de Roquette-Pinto, observadas no trilhar de suas obras de poesia, advém de comparações que perfazem o exercício da escrita, a labuta diária entre o ‘criador e a criatura’, a metalinguagem na construção do substrato poético.

Todos esses detalhes, que a metáfora nos proporciona, ‘nascem’ inconscientemente nos versos das obras da poeta, entretanto, toda a simbiose de significados e significantes culminam para o mesmo resultado, a Metapoética insistente e persistente nos poemas de Claudia Roquette-Pinto.

Diante disso, neste capítulo, faremos a análise de poemas relevantes e constituintes das obras *Os dias gagos*, *Saxifraga*, *Zona de sombra*, *Corola* e *Margem de manobra*, no intuito de mostrar e exemplificar a construção do processo criativo nos versos da autora, e também, para verificar se a metalinguagem se configura e se materializa em todos os livros de poesia já lançados. Para este trabalho, foram feitos recortes dos livros de poesia da escritora, os quais evidenciam e exemplificam os aspectos que caracterizam e perfazem a poética de Claudia Roquette-Pinto.

## 2.1 – O artífice da poesia

A constituição da identidade humana é pautada na palavra, recurso de suma importância também para as artes, mais especificamente a poesia, a qual depende exclusivamente da força e jogo das palavras para ganhar corpo e vida.

Entretanto, para que a poesia se transforme em poema é necessário o trabalho árduo e difícil de um artista para a transposição de ideias em concreto. Essa manipulação artística é executada pelo poeta, artesão que de fio a fio, palavra a palavra, vai metamorfoseando o abstrato em concreto, externando e dividindo com o leitor suas vivências e sentimentos emanados da poesia:

[...] O poeta, no ato mesmo de fazer poema, expõe seu conceito de poesia, explicitando sua função catártica, ou seja, aquela de meio de vazão dos sentimentos, de alívio mesmo de sofrimentos. Fundem-se, em seus versos, a ideia de poema e vida e, paradoxalmente, a de representação da morte [...] É como se o poeta quisesse fazer um pacto com seu leitor, dando-lhe uma chave do que entende por poesia naquele momento [...]. (WALTY; CURY, 1999, p. 16-17).

Fazer poesia é falar das coisas, não como elas são, mas como as vemos e sentimos em um determinado instante, momento de inspiração. O poeta consegue enxergar além da realidade, pois seu ‘mundo’ aproxima-se do encanto e da magia. Na poesia, podemos visualizar e vivenciar os acontecimentos inimagináveis do mundo real, que só ganham vida na literatura. É este poder de dar vida às coisas que faz do poeta um criador que, mesmo preocupado com as formas, cores e sexo, dá ênfase maior aos sentimentos internos e externos, pois adquire o perfil de manipulador do discurso.

A poesia de Claudia Roquette-Pinto versa sobre o papel imprescindível do escritor no ‘cosmos’ da poesia. A autora desfruta da utilização de ‘jardins’ e todos os elementos da natureza que o compõem, como terra, água, luz e ar, os quais unidos exibem e estabelecem equilíbrio. O autor é quem consegue transitar entre o abstrato e o concreto e materializar em palavras o mundo, de maneira que chegue a ser humanizador, pois a literatura é a única arte que consegue definir intimamente o ser humano, consegue atingir o âmago do homem, sem deixar de ser arte.

O poema “No jardim”, pertencente a obra inicial de Claudia Roquette-Pinto – *Os dias gagos* –, o equilíbrio é buscado pelo eu lírico no ensejo de, também, versar e transgredir sua maneira de encontrar e fazer poesia. Vejamos o poema:

No jardim

o verão recomeça sua linhagem de folhas  
 vespas se eternizam em vertigens roxas  
 no seu zig vôo zag ancestral.  
 guizo de flores a abelha matutina  
 espirala a corola  
 e o crisântemo fulmina  
 num amarelo que dói dói dói.  
 há uma nota fovista no alface crespa  
 a larva estala em borboleta  
 mas a tarde se desprega alheia a isso.  
 uma luz um motivo um inseto  
 tremula na tua pupila  
 com asas de prata e papiro.  
 o silêncio estrala e me espeta.

eu escuto o que tem que ser dito.

(ROQUETTE-PINTO, 1991, p. 51)



Temos como título o substantivo masculino “jardim”, que em sua forma literal é um pedaço de terreno, geralmente cercado e adjacente a uma habitação, destinado ao cultivo de flores, plantas e árvores ornamentais (CALDAS AULETE, 2011, p. 822). Mas que, também, pode ser considerado refúgios sagrados e simbolizam o cosmos, a harmonia e a fertilidade.

Neste poema de 15 versos livres, a temática já vem (pré) destinada pelo título, no qual é possível fazer uma associação entre quem cuida do jardim (jardineiro) e quem elabora e cuida do poema (poeta). Esse processo de associação entre jardim-jardineiro e poema-poeta faz nascer a imagem que permeará a poética de Claudia Roquette-Pinto, pois se trata do cuidado e tratamento meticuloso na construção do poema.

O jardim equivale ao poema e o jardineiro ao poeta. O jardineiro é o responsável por semear, plantar, podar e regar as plantas de um jardim. Desta forma, assim como o jardim depende do jardineiro para permanecer vivo, o poema, também, necessita do árduo trabalho do poeta para florir. Assim como podemos notar nos versos transcritos a seguir:

[...] o verão recomeça sua linhagem de folhas  
 vespas se eternizam em vertigens roxas  
 no seu zig vôm zag ancestral. [...]

(ROQUETTE-PINTO, 1991, p. 51)

Nestes versos temos um eu lírico que observa atentamente o recomeçar e o (re) significar de seu jardim intelectual, no qual a subjetividade lhe faz ser mais perceptível as miudezas que compõem seu inconsciente.

As ideias lhe apresentam como vespas que se eternizam em perturbações roxas, em que a cor roxa, de acordo com o *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (CALDAS AULETE, 2011, p. 1221), simboliza o mistério, o desejo, o interesse, o apaixonamento, o ato desmedido e a individualidade, exatamente adjetivos que permeiam a vida artística de um escritor, pois o mesmo, no ato da ‘carpintaria’ poética mergulha em um mundo particular recheado de enigmas.

No último verso desse trecho temos um jogo de palavras “zig vôm zag ancestral”, que enfatiza a importância das referências literárias na construção poética, pois o “zig vôm” indica a viagem vivida pelo eu lírico no momento da escrita, e o “zig ancestral” faz referências a literaturas e artes ancestrais e que influenciam a escrita atual do mesmo.

O ‘flash’ produtivo deste eu lírico vai formatando seu objeto, o poema:

[...] guizo de flores a abelha matutina  
 espirala a corola  
 e o crisântemo fulmina  
 num amarelo que dói      dói      dói. [...]  
 (ROQUETTE-PINTO, 1991, p. 51)

Palavras sinônimas de som e barulho marcam o trecho transcrito acima nas palavras “guizo” e “matutina”, ocasionando um efeito de sentido de algo que começa a sobressaltar o subconsciente do eu lírico na engenharia do poema.

O substantivo “corola”, presente no trecho acima, tem sua definição advinda da botânica, a qual, é a união das pétalas constituintes de uma flor, formando a ‘grinalda de pétalas’. Para que a beleza dessa ‘grinalda’ exista é necessário a contribuição de cada pétala, assim como no poema, em que cada palavra exerce papel essencial para o esplendor e contemplação.

O papel do poeta é, justamente, organizar essas “pétalas” (palavras) na carpintaria de seu “jardim” (poema), dar forma ao poema e, ainda, trazer reflexões acerca do homem, sentimentos e vida. De acordo com Paz, o poema seria a tensão entre o valor afetivo da linguagem e a prescindível carga referencial:

[...] O poema – boca que fala e ouvido que escuta – será a revelação daquilo que a exclamação assinala sem nomear. Digo revelação e não explicação. Se o *desenvolvimento* é uma explicação, a realidade não será revelada, mas elucidada, e a linguagem sofrerá uma mutilação: teremos deixado de ver e ouvir para somente entender [...] Graças á poesia, a linguagem reconquista seu estado original. Primeiramente, seus valores plásticos e sonoros, em geral desdenhados pelo pensamento; em seguida, os afetivos; por fim, os significativos. Purificar a linguagem, tarefa do poeta, significa devolver-lhe sua natureza original [...] (PAZ, 2012, p. 55).

Muito mais do que simplesmente descrever e relatar o mundo e tudo o que o cerca, o poeta resgata a originalidade da linguagem, sua mais pura função, a de comunicar, e que, muitas vezes é esquecida, ou até mesmo, ignorada, mas, na poesia é retomada e sentida pelo poeta. Esse retomar original da linguagem, associa-se aos detalhes que cercam o ofício do escritor. Assim como no fragmento do poema acima, o qual dispõe-se de muitos aspectos da natureza – mais especificamente da botânica – o crisântemo, uma planta que pertence à família *Asteraceae*, originalmente de cor amarela, e por isso em grego o seu nome significa “flor de ouro” (CALDAS AULETE, 2011, p. 418).

Como podemos observar, o crisântemo, visto e sentido pelo eu lírico “fulmina / num amarelo que dói dói dói”, o qual a junção de crisântemo com a simbologia da cor amarela,

revelam o momento de inspiração e criação no poema, intensidade mental digna de valores nobres, que poucas pessoas possuem, mas essencial para um poeta, pois:

[...] A experiência poética é uma revelação da nossa condição original. E essa revelação sempre desemboca numa criação: a de nós mesmos. A revelação não descobre algo externo, que estava ali, alheio: o ato de descobrir implica na criação do que vai ser descoberto, o nosso próprio ser. E nesse sentido pode-se dizer, sem temor de cair em contradição, que o poeta cria o ser. Porque o ser não é algo dado, no qual se apoia o nosso existir, mas algo que se faz. O ser não pode se apoiar em nada, porque o nada é o seu fundamento. Então não há outro recurso senão captar a si mesmo, criar-se a cada instante [...] (PAZ, 2012, p. 161).

Esse voltar-se para si, para dentro, implica em uma profunda reflexão do artista (poeta) e, sobretudo, em uma constante luta com suas contradições para alcançar a materialidade do poema. No momento em que essa disputa reflexiva chega ao fim, o poeta depara-se com a criação do poema, na melhor maneira de transpor em palavras esse turbilhão de reflexões.

A importância de coisas banais e pequeninas presentes na natureza – aspecto vigoroso na poética de Cláudia Roquette-Pinto – mais uma vez é esmiuçada no decorrer desse poema, como no trecho que segue:

[...] há uma nota fovista no alface crespa  
a larva estala em borboleta  
mas a tarde se despreza alheia a isso. [...]  
(ROQUETTE-PINTO, 1991, p. 51)

Notoriamente temos a complementação dos aspectos de jardim com horta, mas continuamente enfatizado no “insignificante” encontrado em cada um desses espaços. A relação ligada a horta vem do termo “alface crespa”, o qual é um vegetal utilizado como alimento em saladas. A analogia existente entre esses dois espaços – para o eu lírico – versa sobre significâncias necessárias na construção e contemplação do poema, do qual emana a poesia.

Tanto o jardim como a horta definem-se como lugares onde se praticam diversas culturas, há uma diversidade de riquezas latentes ou não, que apenas um olhar sensível – como o do poeta – consegue distinguir e absorver para seu intelecto poético.

A partir dessa apreensão do essencial na construção do poema, o eu lírico percebe que “a larva estala em borboleta”, ou seja, o que antes não havia sentido, não tinha vida, passa a

desenhar-se e metamorfosear-se diante suas expectativas, tornando-se inspirações para o poema.

Essas inspirações são retratadas pelo eu lírico de uma forma muito discreta e sensorial, como se tomassem seu corpo e ocupassem seu íntimo:

[...] uma luz um motivo um inseto  
tremula na tua pupila  
com asas de prata e papiro.  
o silêncio estrila e me espeta. [...]

(ROQUETTE-PINTO, 1991, p. 51)

Todos os ensejos da natureza vistos, ouvidos, sentidos e percebidos pelo eu lírico fazem com que a transposição do abstrato em concreto se materialize, pois “tremula na tua pupila”, ou seja, o absorvido pelo órgão da visão (pupila/olho) atravessa esse ‘portal sensorial’, e “com asas de prata” ganham vida no papiro, folha, papel, manuscrito.

Todas as inquietações exteriores acentuam-se internamente e passam a moldar-se em palavras, para então ganhar forma e vida no papel que as abrigará.

Ainda neste fragmento temos um par antitético – silêncio X estrila – em que nos confirma a tensão vivida pelo eu lírico no ato da produção poética. Pois o inesperado lhe prende e chama atenção, exatamente o que não emite som (silêncio) realiza sons altos e agudos (estrilar), que o provocam e o faz transgredir em poesia.

A partir desse penúltimo verso é que temos o eu lírico no centro da ação poética, com a utilização do pronome oblíquo átono em primeira pessoa do singular “me”, em que o eu lírico narra todos os acontecimentos vividos. Assim como, também, podemos notar no verso que encerra o poema:

[...] eu escuto o que tem que ser dito.

(ROQUETTE-PINTO, 1991, p. 51)

Neste verso temos a presença de um sujeito simples da oração – eu – na intenção de confirmar a centralidade do poeta diante dos fatos que o cercam. O findar do poema conclui, de certa forma – pois na poesia nada é definitivo – que o transposto em poema é a junção, apreensão, absorção, reflexão de tudo o que sentiu e viveu.

O que não está exposto ali, no papel, em palavras, talvez, não tenha sido tão importante para esse eu lírico. Pois como podemos observar em toda extensão deste poema,

nas miudezas e insignificâncias das coisas é que o eu lírico encontra a essencialidade da poesia e, conseqüentemente, da vida.

Dessa forma, fica evidente na análise do poema “No jardim”, o traço marcante da poética de Claudia Roquette-Pinto, o qual é versar sobre o seu processo de encontrar e fazer poesia, através de recursos e aspectos da natureza.

Nesse desvelar e versar o ‘fazer poético’ o escritor transita veredas sinuosas, desde o mais confuso caminho, com o turbilhão de ideias e sua organização, até a apresentação do poema pronto, quando o mesmo nasce ‘pronto’. Esse criar e/ou receber o poema ‘quase’ pronto, Claudia Roquette-Pinto relata em sua entrevista para o *Plástico Bolha*:

[...] Quanto à palavra surgir exata – bem, pode acontecer de tudo. Às vezes, devido a um golpe de felicidade, a alguma sincronicidade que a gente nem sabe bem o que fez para merecer, o poema já nasce quase pronto, com uma pequena necessidade de revisão. Em outras (a maioria), a reescritura é obrigatória para que aquilo possa ser chamado de poema. E não necessariamente devido à exatidão das palavras em traduzir a idéia em si, mas também por uma questão de sonoridade, ou de ritmo. (FERRAZ, s/d, p. 2).

A busca pelo melhor método da criação poética é o que muitos poetas transcrevem em seus poemas, de maneira metafórica, o caminho percorrido para a materialização do mesmo, um metapoema:

[...] O metapoema, ao falar de si mesmo, apresenta-se como um caleidoscópio infinito, em que suas muitas faces se deslocam no tempo e no espaço. Na obra de uma mesmo poeta, pode haver diversas e díspares concepções de poesia. Isso ocorre porque na lata do poeta tudo cabe: o que se cria, o que se copia; o que se escreve, o que se lê [...] (WALTY; CURY, 1999, p. 95)

É notório observarmos em metapoemas o embate, quase inacabável, entre o homem e a linguagem. A luta para moldar a palavra, encaixar a palavra no lugar certo e no momento exato, caminho buscado por muitos poetas, inclusive por Claudia Roquette-Pinto, que usufrui da relação entre aspectos florís e a produção do poema, estabelecendo uma ‘floração’ da poesia, como podemos vislumbrar no poema “dama-da-noite”, transcrito abaixo:

*dama-da-noite*

abriu-se, de fonte inexplicável,  
no nanquim da noite a floração  
nítida, sem farfalho:  
clara bóia ao lume do breu

esgarçado de perfume

assim, se um corpo passasse  
sem origem ou direção  
ferindo o  
neon das vitrines  
como um hímen, vislumbre do meu  
coração

o teu perfume  
(ROQUETTE-PINTO, 1993, p. 30)

Poema pertencente à segunda obra de Claudia Roquette-Pinto, *Saxífraga*, em que – como o próprio título e capa da obra enfatizam – há uma aproximação entre as flores e o processo criativo da escrita. A capa desta obra é permeada por diversas imagens de flores, e faz alusão ao quadro *Flower Still Life*<sup>6</sup> da pintora holandesa Rachel Ruysch, a qual compõe sua tela com profundezas de detalhes quase imperceptíveis, com cores, texturas e formas que evidenciam a simplicidade da vida.

Em *Saxífraga* notamos um eu lírico versando sobre as influências que o meio efetiva em sua poesia. Sobre esse fator do externo para o interno, temos Grünewald afirmando em sua resenha intitulada *As palavras fora do padrão*:

[...] desfechando o processo, chegamos ao núcleo, ou cerne, ou recheio: o próprio poeta girando em torno de si mesmo e de sua visão ou sensação do mundo. Daí, a razão estética (isso ocorre em todos os casos) e seus motivos. No tocante a “Saxífraga”, são quatro os focos de indução: as coisas, as pessoas (incluindo a própria autora), os pintores e – o principal – a poesia. [...] (GRÜNEWALD, 1994, p. 01).

Nota-se que Grünewald expõe as quatro principais temáticas da obra – coisas, pessoas, pintores e poesia – o poema em análise, “Dama-da-noite”, encontra-se e enquadra-se no penúltimo grupo – pintores – o qual homenageia e revela a forte influência das artes em geral na poética de Claudia Roquette-Pinto.

Poema de 11 versos livres e ritmo pausado, reflexivo, devido a presença de algumas pontuações, mas – primordialmente – pela pronúncia das sintaxes que este poema carrega.

Logo pelo título já é possível afirmar a presença de um dos aspectos marcantes na poesia de Roquette-Pinto, a acepção de flores e seu universo. Dama-da-noite, substantivo feminino que apresenta como definição, de acordo com o *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (CALDAS AULETE, 2011, p. 431), flor arbustiva agrupadas em hastes florais, geralmente de porte médio com aproximadamente 1,5 metros de altura, podendo

<sup>6</sup> Informações estudadas a partir do site <http://nmwa.org/works/rosettes-convolvulus-poppies-and-other-flowers-urn-stone-ledge>. Acessado em 25 de Dezembro de 2014, às 18:11h.

atingir até 3 ou 4 metros. O nome Dama-da-noite deve-se ao seu aroma peculiar, habitualmente exalado durante a noite.

Uma das características que mais se destacam na flor dama-da-noite é o perfume, e justamente nesse vetor que a autora se apoia para explicitar a criação do poema. Como podemos notar nos versos transcritos a seguir:

abriu-se, de fonte inexplicável,  
no nanquim da noite a floração  
nítida, sem farfalho:  
clara bóia ao lume do breu  
esgarçado de perfume [...]

(ROQUETTE-PINTO, 1993, p. 30)

O poema divide-se em 2 estrofes, na primeira, transcrita acima, temos como início do verso o verbo abrir, o qual perfaz significados múltiplos, como: estabelecer, instalar, fundar, desabrochar, dar acesso, etc, todos habitando o mesmo campo semântico, o de mostrar, aparecer. O eu lírico descreve o momento do surgimento do poema, o qual “abre-se, de fonte inexplicável”, no inevitável e inesperado habita a poesia. Destes momentos incompreensíveis nasce a beleza da poesia.

O poema é como uma flor, que de um simples botão desabrocha e torna-se bela, exuberante. Neste caso, a flor anunciada é a dama-da-noite, que tem sua floração no período noturno, pois “no nanquim da noite a floração / nítida, sem farfalho”, isto é, no obscuro, de onde não se criava expectativa a floração surge de forma límpida, clara, sem sussurros, por completa.

O que antes era penumbra passa a ter luz própria, pois a poesia mostra-se “clara boia ao lume do breu”, ou seja, a floração da poesia apreendida pelo eu lírico é espetacularmente translúcida que seu resplendor paira sobre a escuridão, sobre o incompreensível e vai tomando corpo, pelas mãos do artista, até tornar-se poema.

Toda essa epifania vivenciada pelo eu lírico é “esgarçado de perfume”, em que perfume carrega a acepção de deleite, efeito agradável, suavidade e doçura, metaforizando a união, o modo de persuasão do poeta pelo discurso, o poema. Não é preciso ver a dama-da-noite para sabermos que ela existe, pois, seu perfume inebriante a caracteriza; da mesma forma a poesia, não necessita ser vista, mas sim sentida, exalada das minuciosidades da vida.

Deste modo, sentimos e vislumbramos junto do eu lírico o surgir do poema:

[...] assim, se um corpo passasse  
 sem origem ou direção  
 ferindo o  
 neon das vitrines  
 como um hímen, vislumbre do meu  
 coração o teu perfume

(ROQUETTE-PINTO, 1993, p. 30)

A manifestação poética é tão evidente para o eu lírico que nada do que aconteça fora do mundo, fora do anúncio da poesia que vivencia, poderá atingir e afetar sua criação poética. O ato da produção poética é um ritual necessário e solene para todo artista, como podemos notar nos versos “assim, se um corpo passasse / sem origem e direção / ferindo o / neon das vitrines”, ou seja, a poesia lhe aparece como um advento sagrado “ferindo o / neon das vitrines”. O verbete vitrine define-se como um local revestido de vidro para deixar amostra produtos.

A partir dessa definição, podemos inferir que a poesia se revela para o eu lírico de forma pura e lúcida que atinge o grau mais pleno de opacidade, ou seja, sua apreensão e captação da poesia é completa, iluminação muito buscada – pouco encontrada – por todo escritor.

A inspiração buscada pelos artistas no ato da escrita, muitas vezes demora a aflorar, mas quando acontece se rompem

[...] como um hímen, vislumbre do meu  
 coração o teu perfume

(ROQUETTE-PINTO, 1993, p. 30)

A definição de “hímen” no *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (CALDAS AULETE, 2011, p. 745) é membrana que, geralmente, obstrui em parte a vagina das virgens. É impermeável, e normalmente possui uma abertura anelar, por onde são eliminadas secreções e a menstruação. O hímen existe em certos mamíferos para proteger as fêmeas durante a sua infância dos riscos de infecções genitais.

Mas, como a apropriação de termos da botânica para a poesia é um dos fatores predominantes na poética de Cláudia Roquette-Pinto, temos hímen como a membrana delgada que envolve a corola em botão e que se rompe na época do desabrochamento.

Dessa forma, temos o efeito de sentido causado pelo verbete “hímen”, a revelação da poesia, o momento nostálgico e inspirador vivido pelo poeta, para então nascer o poema, uma poética. Em que o “vislumbre do meu / coração o teu perfume”, pois sob a iluminação da



poesia, o indício, reflexo dos sentimentos do eu lírico materializam em palavras e torna-se poema, emanado do perfume da poesia.

No poema “dama-da-noite” é perceptível a aparição da poesia para o lírico, pois o mesmo versa e revela o desvelar poético do inesperado, incompreensível, nas miudezas da vida. Recursos, aliás, que rondam todas as obras de Claudia Roquette-Pinto, a importância nas ‘coisas’ sem importância.

Nessa carpintaria poética, o escritor, muitas vezes, depara-se diante de um “papel em branco” sem saber qual caminho seguir, ou melhor, o que será transposto para o papel, no intuito de tornar-se poema. Esse dilema, que cerca o ofício de escritor, é claramente retratado na poética de Claudia Roquette-Pinto, essencialmente em *Corola* (2000), que versa sobre jardins em plena e constante evolução, isto é, sobre o processo de construção do poema. Para exemplificar esta afirmação, vejamos o poema “Página oca”:

PÁGINA oca  
 olho que destoa  
 da expectativa  
 de tornar cativa  
 a asa liquefeita,  
 a mão-anêmona  
 abrindo o leque na arena de fogo branco.  
 Fala sem agulhas,  
 dedos cegos não furam  
 a tenda da pele onde estala  
 a flor aceita,  
 acertada,  
 que não se nomeia e,  
 lenta, calcifica.  
 Desterro ausência  
 superfície sem interferência,  
 vida boa despendida.  
 Pelo ralo do olho  
 tudo o que não recolho escoo,  
 desmorona.

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 35)

O poema inicia-se com o verso “Página oca”, o qual, além de nomeá-lo, intensifica a temática que será tratada e desenvolvida no decorrer de seus versos, o percurso para a contemplação da materialidade do poema.

A palavra “oco” designa algo sem conteúdo, vazio; portanto, quando temos “página oca” logo podemos inferir à página em branco, página vazia, página sem conteúdo. Observamos que, logo a partir do primeiro verso, o eu lírico descreve o momento de criação

do poema, em que está diante de um papel em branco, ainda sem conteúdo, tentando materializar seus pensamentos e ideias em versos.

Tudo o que um artista descreve em seu trabalho é captado pelo olhar aguçado, que funciona como um filtro, separando o que lhe é essencial e o que não é. Como podemos observar nos versos transcritos a seguir:

[...] olho que destoa  
da expectativa  
de tornar cativa  
a asa liquefeita, [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 35)

Nestes versos temos um “olhar que destoa”, que discorda “da expectativa/ de tornar cativa” a construção poética, isto é, o olhar do artista depara-se com certas dificuldades de transpor em palavras o que vê, pensa e sente, pois esse olhar ‘míope’ enxerga o que ninguém mais vê, ou melhor, visualiza o mundo através de um ‘prisma’, o qual lhe proporciona momentos e visões que um ‘olhar comum’ não obtém. Por isso essa complexidade de traduzir em palavras esses acontecimentos poéticos, diferentemente do que imagina o artista no ensaio em realizar o poema, por esse motivo o “olhar destoante” diante da “página oca”.

Ainda neste fragmento temos o verso “a asa liquefeita”, que por meio do enjambement<sup>7</sup> - em toda extensão do poema há presença deste recurso da linguagem poética - une os versos e realiza um único significado, de que na ‘carpintaria poética’ o artista busca o evanescente, o abstrato; trabalha com o improvável, com o indizível, pois a poesia encontra-se exatamente nesse percurso entre o material e o imaterial, entre a imaginação e o real.

O termo “asas”, de acordo com Chevalier & Gheerbrant (1991, p. 90), apresenta um simbolismo significativo, pois é o símbolo maior da leveza ou libertação, expressão de despojamento de um peso, as asas são acima de tudo a representação do “*alçar voo*”, da liberdade, da inteligência, da inspiração. Portanto, podemos definir esse fragmento transcrito acima como a inspiração através do improvável no momento da construção do poema.

O eu lírico tenta de todas as formas abranger e ‘apalpar’ tudo o que for possível para a construção/materialização do poema, como é notório no trecho a seguir:

---

<sup>7</sup> *Enjambement* ou cavalgamento consiste em unir versos distintos de um único poema, quando estes encontram-se impossibilitados de concluir a oração em um único verso, necessariamente a oração se conclui no verso seguinte. (CANDIDO. 1996)

[...] a mão-anêmona  
 abrindo o leque na arena de fogo branco. [...]  
 (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 35)

De acordo com o *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (CALDAS AULETE, 2011, p. 108), anêmonas são numerosos pólipos actinários, de vida solitária, medindo de 1,5 cm a 5 cm, sem esqueleto, de colorido brilhante, com aparência de flor conferida por sua forma e cores variadas e, pelos tentáculos que lhes circundam a boca. É uma espécie de vegetal marinho, o qual possui vários tentáculos, pelos quais ocorre a alimentação e reprodução.

Assim, a “mão-anêmona” (do poeta), com seus tentáculos (dedos) que servem para a captura e navegação na construção poética, metaforiza o momento de aglomeração e seleção das palavras pelo artista, que, assim como a anêmona, passa a ter cor, ou seja, começa a ganhar seu primeiro suspiro e iniciar-se como poema.

Dessa forma, a grandiosidade e poder que a palavra obtém e adquire com a função de concretizar o indizível em dizível, está completamente nas ‘mãos’ do artista, que abre o seu leque na “arena de fogo branco”, abre as inúmeras possibilidades que o absolvem diante da página branca, página que, ainda, encontra-se em processo de organização, mas que abrigará o poema em sua materialidade.

O artifício de elaboração e materialização do poema é retratado por muitos escritores, no intuito de traçar seu próprio perfil poético. A metalinguagem torna-se essencial nesse caminho pelo constructo poético, como podemos vislumbrar no poema “O engenheiro”, de João Cabral de Melo Neto, transcrito a seguir:

### **O Engenheiro**

A luz, o sol, o ar livre  
 envolvem o sonho do engenheiro.  
 O engenheiro sonha coisas claras:  
 Superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;  
 o desenho, o projeto, o número:  
 o engenheiro pensa o mundo justo,  
 mundo que nenhum véu encobre.

(Em certas tardes nós subíamos  
 ao edifício. A cidade diária,  
 como um jornal que todos liam,  
 ganhava um pulmão de cimento e vidro).

A água, o vento, a claridade,

de um lado o rio, no alto as nuvens,  
situavam na natureza o edifício  
crescendo de suas forças simples.

(MELO NETO, 2003, p. 69-70)

No texto de João Cabral de Melo Neto temos o processo de criação de um poema; assim como um engenheiro planeja a construção de uma casa detalhe por detalhe, o poeta engendra e edifica as minuciosidades na construção de seu trabalho, o poema. Todo esse percurso de ‘engenharia’ é claramente retratado no poema em análise de Roquette-Pinto, desde a captura e absorção de sentimentos e imagens, até a materialização do abstrato em palavra, em poema.

Adiante, temos afirmações do eu lírico a respeito da integridade das palavras na construção poética, transcrito a seguir:

[...] Fala sem agulhas,  
dedos cegos não furam  
a tenda da pele onde estala [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 35)

Neste trecho temos “fala” como metáfora de discurso/palavra, e “dedos” como metáfora de seleção/discernimento na ‘carpintaria’ poética. Assim, podemos induzir que os dedos do poeta, por não serem afiados - por serem cegos - não furam e a sua fala é sem agulhas, logo, fala não pontiaguda.

O eu lírico na escolha das palavras para a construção do poema preza por palavras em sua plenitude, sem danos e/ou modificações na sua unidade, seu significado puro e pleno abrange a completude exigida pelo poema, em sua construção, ou seja, o eu lírico encontra-se na estruturação de um poema que, simplesmente, pretende versar sobre si mesmo, um metapoema, mas para isso necessita de palavras que carreguem consigo a perfeição e inteireza de seu significado.

Por conseguinte, temos a transformação de “página oca” para “flor aceita / acertada”, como verificamos a seguir:

[...] a flor aceita,  
acertada,  
que não se nomeia e,  
lenta, calcifica. [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 35)

Os versos transcritos acima marcam o princípio de uma segunda fase do poema, pois no início nos deparamos com um eu lírico diante de uma página em branco, “página oca”, sem conteúdo; já nesta segunda fase essa “flor aceita / acertada”, ganha significados e substâncias, obtém, lentamente, forma e se fortalece como poema.

O termo “flor”, neste fragmento, é metáfora de poema que através das palavras se materializa formando um novo ‘cosmos’, um novo mundo, o mundo da poesia. Temos cosmos em sua totalidade, como o universo em seu todo. É o conjunto de tudo que existe, desde o microcosmo ao macrocosmo, das estrelas até as partículas subatômicas. Do grego antigo – ‘*Kósmos*’ que significa beleza, ordem, organização, harmonia. (CALDAS AULETE, 2011, p. 409)

O poeta para a construção desse ‘cosmos poético’, necessita do ‘cosmos factual’, portanto é inevitável que um se dissocie do outro, ambos dependem-se. A poesia não é, assim, o mundo, mas o que o poeta pensa ser o mundo. Porque os sentimentos do mundo do poeta é sempre dele e aos outros cabe o estranhamento desse encontro. Essa complexidade que envolve o mundo do poeta e, conseqüentemente, da poesia é fundamental na construção do poema.

No momento em que o poema passa a constituir-se como ‘corpo’, todas as lacunas existentes em seu interior começam a aparecer, como podemos visualizar no fragmento a seguir:

[...] Desterro ausência  
superfície sem interferência,  
vida boa despendida. [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 35)

Neste fragmento o que é ausente vem à tona em uma “superfície sem interferência”, ou seja, o não visível mostra-se ao artista, respaldado em uma superfície lisa “na arena do fogo branco”, sem interferência de coisa alguma, com a integridade e totalidade da palavra na construção poética, em uma relação íntima entre seu criador e a criatura.

Entretanto, tudo o que esse eu lírico não apreende e absorve fica perdido no tempo, não se calcifica, como relatado no final do poema:

[...] Pelo ralo do olho  
tudo o que não recolho escoo,  
desmorona.

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 35)

Essa aproximação do exterior com o interior atribuída pela utilização do termo “olho”, exemplifica claramente a transfiguração e mutação de ‘coisas’ em palavras. Tudo o que o artista não recolhe na “página oca”, tudo o que o artista não retém na “arena de fogo branco”, escoo pelo “ralo do olho”, “desmorona” memória adentro.

Ainda neste fragmento temos a marcação da presença do eu lírico com a conjugação do verbo “recolher” em primeira pessoa do singular:

[...] tudo o que não recolho escoo, [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 35)

O eu lírico se apresenta como narrador e personagem da história, pois além de relatar o que vê (visão), pronuncia (fala) e sente (tato), ao conjugar o verbo “recolher” em primeira pessoa do singular, coloca-se no centro da ação que envolve o poema.

Temos, portanto, um exemplo do poder e importância do poema, pois mesmo quando o artista não consegue absorver e transpor em palavras tudo o que desejava, o texto - por si só - transmuta e versa sobre diversos planos, ganha vida e significância própria. Deste modo, por mais que o poema não retenha, ele retém. Por mais que o poema não recolha, ele recolhe.

As contradições na criação poética reforçam a importância da poesia na construção da vida do ser humano, a dubiedade insistente que cerca nosso existir e a individualidade nas atitudes e escolhas que a vida nos exige, pois a fragmentação subjetiva é necessária e primordial para a formação do ser humano, “[...] o homem é um ser que assombra; ao assombrar-se, poetiza, ama, diviniza [...]” (PAZ, 2012, p. 149)

O poema “Página oca”, de Claudia Roquette-Pinto, tem o poder de alcançar o inalcançável, de atingir o inatingível, de tocar o intocável, enfim, de humanizar o mundo. Além, de enfatizar o árduo e difícil trabalho do artesão (poeta) na poesia.

Esse fascínio e magnitude que obtém o poema/poesia, faz com que instigue, estimule e mova tamanha dedicação do poeta às suas linhas. E esse é exatamente o tema retratado pelo eu poético no poema “Página oca”, a inspiração e transpiração no percurso da construção poética.

Para todo poeta, encontrar a poesia é traçar um embate consigo próprio, é viajar e percorrer veredas turbulentas até alcançar e vislumbrar a verdadeira essência da poesia, é constituir seu ‘jardim’ e todos os elementos que o compõem, desde as grandiosidades até as suas minuciosidades. Sobre esse percorrer e encontrar do engendramento poético, Roquette-Pinto afirma em uma entrevista para o também poeta Heitor Ferraz:

[...] A minha sensação, ao tentar escrever um poema, é sempre a de uma “caçada”, uma aproximação. Quando a idéia do poema aparece na minha mente, procuro me pôr em total disponibilidade (infelizmente nem sempre isso é possível), e fazer o menor “ruído”, o menor movimento possível, digamos assim, para não espantar o bicho. Já usei algumas vezes a comparação com uma cena do Mogli, o desenho animado da Disney, para me referir ao poema. Na cena em que o tigre é apresentado, quando ele entra na história, não é visto logo por inteiro, mas através de uma floresta de bambus. O que vemos primeiro, então, são aquelas listras amarelas e pretas se movendo, sorratamente, no meio do bambuzal. Só depois é que o tigre, em toda a sua plenitude, aparece. Pois escrever o poema, pra mim, é exatamente isso: ver as listras passando por entre os bambus e tentar, a partir delas, enxergar (e dar a ver) o tigre inteiro – já sabendo de antemão que o poema será tão-somente o resultado fugaz e aproximado deste relance. [...] (FERRAZ, s/d, p. 2).

O poema “O princípio”, também constituinte da obra *Corola* (2000), versa exatamente sobre essa busca do fazer poético, delineando o caminho perseguido, pelo eu lírico, desde o ‘princípio’ até a conclusão e efetivação da poesia em poema:

O PRINCÍPIO da poesia  
 nas dobras de uma palavra  
 (viés de dulcíssima  
 rosa) onde pousa  
 o pólen do nada.  
 Fuso de prata que a mão,  
 submergindo,  
 ilude-se agarrar.  
 Rosto de relance  
 perdido (definitivo) na cidade,  
 na avalanche.  
 Ácido – má viagem.  
 Vertigem ciclotímica de anular-se.  
 Olho cego, surdo, mudo  
 de Dédalo,  
 enreda pétala a pétala o seu botão de fracasso.

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 53)

Assim como ocorre nos 48 poemas constituintes desta obra, a nomeação do poema em análise resulta do primeiro verso que o constitui. Utilizando parte deste primeiro verso, o poema é intitulado de “O princípio”, que remete, desde seu título, ao início de algo, a origem do que ‘vem antes do agora’.

Desta forma, temos no primeiro verso um ensejo do que será moldado no decorrer do poema, o caminho desde a descoberta da poesia até sua materialidade, o poema. Observamos que desde o verso inicial, o eu lírico delineia sua busca pela poesia, em um momento de encontro com o que lhe é essencial na vida.

A materialidade da poesia recai sobre a ‘palavra’, a qual exerce papel primordial na construção poética. É a partir da palavra que o artista consegue a manipulação adequada para chegar ao que deseja, a plenitude do poema:

[...] nas dobras de uma palavra  
 (viés de dulcíssima  
 rosa) onde pousa o pólen do nada. [...]  
 (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 53)

No fragmento transcrito temos o ‘nascer’ da poesia “nas dobras de uma palavra”, sendo que o vocábulo “dobra” abrange uma diversidade de acepções, como: duplicar, sobrepor, amansar, domar, ceder, circundar, curvar, soar, entre outras. Todas essas acepções resultam em uma análise plena sobre o poder da palavra na construção poética, a ‘palavra’ como ‘pregas’, como moldura, como formatação na carpintaria do poema, ou seja, a palavra dá forma ao poema, mas para isso ela se adapta e se molda pelas ‘pinceladas’ do artista no ‘corpo’ desse poema, no intuito de empregar beleza e significâncias no produto concluído.

A “dobra” de uma palavra, também, pode induzir a parte pequena do ‘todo’, ou seja, uma metonímia<sup>8</sup>, no intuito de ressaltar que a palavra em sua integridade abrange a descoberta, mas também, o enigma de seu significado.

O eu lírico, neste fragmento, afirma que a ‘origem’ da poesia está no velado, no enigma das palavras, ou seja, o encantamento que cerca o ‘cosmos’ da poesia está em desvelar o velado, em decifrar seus enigmas, em descobrir o coberto. Ainda neste fragmento temos um “(viés de dulcíssima / rosa)”, em que “rosa” metaforiza o poema em sua materialidade, e “viés” como conceito de direção oblíqua / tortuosa.

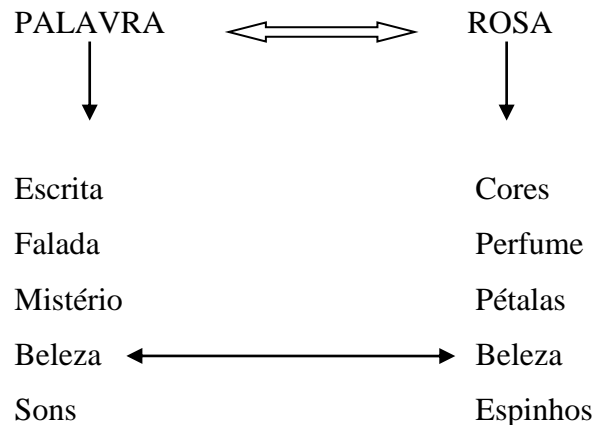
O verbete “dulcíssimo” significa muito mais que algo doce /doçura; o emprego dessa palavra no aumentativo qualificativo nos leva a induzir que a palavra, na construção poética, toma formas harmoniosas e torna-se mais intensa, de acordo com o que quer significar.

---

<sup>8</sup> A metonímia consiste em empregar um termo no lugar de outro, havendo entre ambos estreita afinidade ou relação de sentido.



A relação metafórica estabelecida pelo poema entre “palavra” e “rosa” traz à tona os semas de igualdade entre ambos, pois *rosa* metaforiza o poema e este poema é constituído por *palavras*. Exemplificamos essa relação de semas a seguir:



Vemos que as palavras pertencem a campos semânticos distintos, mas pode haver relação entre elas. A palavra é o segmento do discurso, a menor unidade semântica de um idioma. É sinônimo de vocábulo ou termo e obtém, como algumas de suas características, o mistério de seus significados e a função de embelezar o discurso.

A rosa, pertencente à família das *rosáceas*<sup>9</sup>, é composta por pétalas, folhas e espinhos; são encontradas em diversas cores e formas. As rosas causam fascínio por sua beleza e perfume, os quais embalam e envolvem muitos momentos da vida do ser humano.

Para o completo vislumbramento da beleza e encantamento das rosas é necessário passar por um caminho repleto de espinhos; assim como a palavra na construção do poema, pois para que o artista consiga atingir e obter com excelência o poema em sua materialidade, percorre caminhos espinhosos e difíceis.

Dessa forma, temos um eu lírico que encontra “nas dobras de uma palavra” a poesia e, que percorre veredas tortuosas e complexas, mas que em seu ápice a ‘rosa’ torna-se ‘dulcíssima’, ou seja, o descobrir da poesia é um caminho difícil, mas o objeto concluído (rosa / poema) é uma concretização satisfatória.

A poesia buscada e encontrada pelo eu lírico está nas insignificâncias da vida, no (in)visível aos olhos comuns. O poema é superfície “onde pousa o pólen do nada”, o pólen do inesperado.

<sup>9</sup> As rosáceas são plantas herbáceas, arbustivas ou arbóreas, frequentemente rizomatosas. Por vezes, apresenta espinhos e, suas folhas são simples ou compostas. As flores se agrupam, geralmente, em inflorescências cimeiras ou de pseudo-cachos. Em regra, são hermafroditas, regulares e vistosas. (CALDAS AULETE, 2011, p. 1218).

O eu lírico mostra o processo de criação poética e, reafirma que o ‘fazer poesia’ não é premeditado, acontece e aparece do inusitado, do inesperado, do instantâneo e, pousa no “pólen do nada”, surge do casual e extraordinário.

Segundo o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (HOUAISS, 2009, p.1515), o termo pólen advém do latim *pollen*, e perfaz o mundo da botânica como grãos microscópicos contidos nas antenas das flores, das angiospermas ou nos estróbilos masculinos das gimnospermas, sendo carregados pelo vento e por insetos, têm a função de fecundar outras flores.

A partir dessa definição, podemos inferir que na superfície do poema encontra-se o ‘nada’, as ‘coisas’ sem importância, que para o artista são essenciais e instigantes, pois é através delas que outros poemas vão fecundando-se, polarizando-se, emanado da poesia.

No percurso da criação poética o artista (poeta) além de embarcar em uma intensa e sacrificante viagem, tenta abranger e retratar em seus versos a sociedade e os problemas que a cercam, mas muitas vezes a ‘palavra’ não dá conta desse extenso papel, como é relatado no fragmento a seguir:

[...] Fuso de prata que a mão,  
submergindo,  
ilude-se agarrar. [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 53)

O vocábulo “fuso”, segundo o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (HOUAISS, 2009, p. 942), constitui-se como a peça onde se enrola a corda de aço dos relógios e que gira quando se dá corda: é um pequeno instrumento de madeira, arredondado, grosso no centro e pontiagudo nas extremidades, usado para fiar, torcer e enrolar o fio de trabalhos feitos na roça.

Neste mesmo fragmento temos ainda o termo “prata”, que apresenta como simbologia, de acordo com Chevalier & Gheerbrant (1991, p. 739-740), toda espécie de pureza: a limpidez da consciência, a retidão dos atos, a pureza de intenção, a fidelidade e tudo mais que incorpore lisura, clareza e perfeição. Mas a prata, no plano ético, simboliza objeto de cobiça, é o aspecto negativo e a perversão do valor.

O “fuso de prata”, neste fragmento, metaforiza a ‘palavra’ utilizada pelo eu lírico na construção do poema. E o vocábulo “mão” apresenta-se como metonímia de poeta. O exercício de escrita - pelo poeta - na construção do poema depende da ferramenta ‘palavra’, a

qual vai moldando-se e ajustando-se ao corpo do poema, recebendo diversos matizes, no intuito de ornamentar e adornar os versos que o constitui.

De acordo com essas definições, temos um eu lírico que, na ‘carpintaria’ do poema, pretende apreender, com a manipulação artística, todo o mistério que cerca a vida humana. Na tênue linha que divide a realidade da ficção, o amor do ódio, a paz da guerra, o heterogêneo do homogêneo está a essência buscada e transcrita pelo poeta no ato de fazer poesia, em que “[...] o poeta chega à margem da linguagem. E essa margem se chama silêncio, página em branco. Um silêncio que é como um lago, uma superfície lisa e compacta. Dentro, submersas, estão as palavras. E é preciso descer, ir ao fundo, silenciar, esperar [...]” (PAZ, 2012, p. 155)

Nessa apropriação, temos um eu lírico que adentra com profundidade em seu trabalho, pois se encontra “submergido”, inundado, submerso no trabalho árduo da criação poética e “ilude-se agarrar” o que não lhe é amarrável, ou seja, a metamorfose do abstrato em concreto.

Essa transposição, suportada pelo artista, em captar o abstrato e transformá-lo em concreto (poema), depende do instrumento e artifício predominante na poesia - a palavra -, a qual, por sua vez, depende da manipulação artística de quem a utiliza, o poeta.

Ainda neste fragmento temos os componentes sensoriais, dirigidas às palavras *mão* e *agarrar*, nos direcionando a um dos sentidos humanos, o tato. Essa sensação confirma a relação de intimidade existente entre o poeta e o poema, pois para que se chegue ao objeto concluído é necessário o contato direto entre ambos.

Os acontecimentos cotidianos da vida influenciam a produção intelectual dos artistas, pois essas eventualidades atingem - direta e/ou indiretamente - o percurso da criação poética. Esses detalhes são retratados no fragmento, transcrito a seguir:

Rosto de relance  
perdido (definitivo) na cidade,  
na avalanche.  
Ácido – má viagem.

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 53)

O artista (poeta) está sujeito a todos os fatos da vida, assim como qualquer ser humano, entretanto, a receptividade e reflexão de um artista diante desses fatos são singulares. Seu olhar ‘miope’ vê e revê de forma excepcional as eventualidades da vida, em que o “rosto de relance” absorve apenas o que lhe é peculiar, na “avalanche” que lhe cerca.

O “rosto”, relatado no poema, é o rosto do eu lírico, o qual se encontra em um embate na construção do poema. Este se defronta permanentemente “perdido” com tudo o que o

permeia na “cidade”. “Cidade”, aqui, metaforiza o ‘mundo’ construído por si, o ‘mundo da poesia’, em que o eu lírico, no ato de concretizar o poema, encontra-se “perdido (definitivo)”, pois a “avalanche” de ideias e reflexões o consomem na arquitetura do poema.

O eu lírico também transita por momentos “ácidos”, momentos de muito trabalho, que o absorvem pouco a pouco, na “viagem” da concretização poética. Viagem esta que se torna “má viagem”, pois no manejo árduo da edificação do poema, o eu lírico se instaura em um embate desgastante e corrosivo, no objetivo de manipular as ‘palavras’ para cumprir a excelência da poesia, de retratar o ser humano em sua integralidade. As frustrações vividas e sofridas pelo artista no momento de sua criação poética, torna-se

[...] Vertigem ciclótica de anular-se [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 53)

ou seja, o poeta ingressa em uma loucura momentânea e inconstante de tornar sem efeito tudo o que já foi construído nesta ‘arquitetura poética’ e, até mesmo, pensa em desistir de concluir o poema com todas as estruturas necessárias, para que este não desmorone e fixe em bases sólidas, assim como retrata Borges:

Passei minha vida lendo, analisando, escrevendo e desfrutando. Descobri ser esta última a coisa mais importante de todas. ‘Sorvendo’ poesia, cheguei a uma derradeira conclusão sobre ela. De fato, toda vez que me deparo com uma página em branco, sinto que tenho de redescobri a literatura para mim mesmo. (BORGES, 2000, p. 10).

O limiar da concretização da poesia em poema, pelo qual o poeta vivencia, é de extremo embate intelectual do mesmo, pois as ambiguidades, duplicidades presentes nas reflexões para o nascimento do poema persistem por todo processo da criação poética. Assim como relata Paz:

[...] O ato de escrever poemas se oferece ao nosso olhar como um nó de forças contrárias, no qual a nossa voz e a outra voz se enlaçam e se confundem. As fronteiras ficam imprecisas: nosso discurso se transforma insensivelmente em algo que não podemos dominar totalmente; e nosso *eu* dá lugar a um pronome inominado, que tampouco é inteiramente um tu ou um ele. Nessa ambiguidade consiste o mistério da inspiração [...] (PAZ, 2012, p. 166).

Paz estabelece uma relação entre o ‘eu consciente’ e o ‘eu inconsciente’ do escritor na criação poética, como se o ‘eu’ do artista fosse usado como suporte para a transposição das

palavras e, conseqüentemente, o nascer do poema. O artista fica totalmente refém daquele momento, da inspiração que a poesia lhe causa, e sua ‘liberdade’ só é alcançada quando o objetivo almejado for atingido, o poema.

Essa confusão subjetiva e intelectual do artista é claramente retratada no fragmento a seguir:

[...] Olho cego, surdo, mudo  
de Dédalo, [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 53)

Temos *Dédalo* como uma personagem da mitologia grega. *Dédalo* era um notável arquiteto e inventor, cuja obra mais famosa é o labirinto que construiu para o rei Minos, no intuito de aprisionar o Minotauro. “O personagem de Dédalo é o símbolo do tecnocrata, do aprendiz de feiticeiro fantasiado de engenheiro, que não conhece os limites do seu poder”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 327)

Outra história ligada a esse labirinto é a de Teseu e Ariadne, em que Teseu, segundo o *Dicionário da Mitologia Grega* (GUIMARÃES, 1972, p. 289-294), era príncipe de Atenas e se dirige para Creta no intuito de matar o Minotauro. Ao chegar a Creta, Ariadne, filha do rei Minos, apaixonou-se pelo jovem Teseu e, com a ajuda de Dédalo, deu ao jovem um novelo de fio que guiou o herói para fora do labirinto.

Esta intertextualidade, característica marcante da poética de Roquette-Pinto, reafirma a confusão intelectual e interior do eu lírico, pois seu “olho cego, surdo, mudo” adentrou em um labirinto que ele próprio construiu e só ele pode sair.

O labirinto apresentado metaforiza a construção do poema, o qual perfaz caminhos múltiplos, conflituosos, confusos e, muitas vezes, sem solução. O “enredar pétala a pétala” nesta ‘carpintaria’, subjaz a captação do essencial, a absorção do inevitável, a abrangência de aspectos essenciais da vida e do ser humano.

Assim como a história mitológica do ‘Fio de Ariadne’, o poeta na construção do poema também se encontra perdido em seu próprio labirinto, mas a ‘palavra’, propriamente dita, é o instrumento que o traz de volta a realidade e o ajuda - como um fio condutor - a encontrar a saída e efetivar seu poema. Esta intertextualidade denota o trabalho árduo do poeta, em que se configura como ‘artesão’ da palavra, metaforizando a relação entre letargia intelectual e a criatividade.

O último verso deste poema pretende enfatizar a ‘palavra’ como instrumento essencial da poesia e o difícil trabalho do poeta na construção do poema:

[...] enreda pétala a pétala o seu botão de fracasso. [...]  
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 53)

No fragmento apresentado temos *pétala* como metáfora de palavra. O “enredar pétala a pétala” subjaz a efetivação do poema, o ganhar corpo e tomar forma, pela manipulação e união das ‘palavras’.

Mas para o ‘nascer’ do poema, seu manipulador (poeta), trilhou caminhos difíceis, domou e amansou as ‘palavras’, travou embates subjetivos na penosa e árdua tarefa de chegar à conclusão de seu produto na essencialidade, o poema.

Isto posto, a poesia é o retrato da sociedade atuante, é produto do meio, e assim como essa sociedade é falha, a literatura, mais especificamente o poema, também apresenta labutas obscuras, mas que com muito suor e trabalho, seu artesão (poeta) vai conseguindo clareá-las.

O poema “O princípio”, de Claudia Roquette-Pinto, aponta exatamente para essa problemática constante no mundo da poesia, o exigente e delicado caminho percorrido pelo artista na construção do substrato poético, o qual se apresenta e configura-se como complexo em sua intensidade.

## 2.2- Do ‘nada’ ao constructo poético

O encontro com a poesia é êxito para pessoas sensíveis que, de maneira singular, conseguem captar e expressar o mundo de forma inusitada. A essas pessoas damos o nome de poetas, pois alcançam a transposição do mundo e o que circunda em palavras. A essencialidade da poesia encontra-se nas miudezas da vida e, apenas pessoas com um olhar aguçado, como os poetas, apreendem e transformam essa ‘pequenez’ em grandiosidade, em arte.

Segundo Eliot, a poesia não é uma liberação da emoção ou uma expressão da personalidade, mas uma fuga de ambas. E acrescenta que, [...] “naturalmente, porém, apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer escapar dessas coisas” (ELIOT, 1989, p. 47).

Eliot enfatiza a magia do momento em que nasce a poesia, o instante em que ela se mostra a seu criador e, especificamente, sugere uma reflexão sobre a importância do artista que ‘receberá’ a poesia, pois este exercerá o papel de uma peneira no constructo poético.

O processo criativo de um artista transita nos pares opostos, ou seja, ora vê-se no obscuro da letargia intelectual, ora se encontra perdido no turbilhão de clarezas, ideias nascentes e remanescentes da poesia.

O caminhar do processo poético e a complementação da sombra e claridade é relatada por Francisco Bosco em seu ensaio sobre a obra *Zona de sombra* (2000), de Claudia Roquette-Pinto, em que “a sombra é a visibilidade da totalidade: quando se vê a totalidade, vê-se a sombra” (BOSCO, 1998, p. 2). Desta maneira, temos a inferência de que a luminosidade poética, antes de ser luz, é penumbra.

Em *Zona de sombra* vários poemas versam sobre a mesma temática – obscuridade X claridade – canalizando para o âmago na poética de Roquette-Pinto, a incansável busca pela poesia e sua forma de concretizá-la em palavras. Como no poema “esta” transcrito a seguir:

esta  
 que se ensimesma  
 pétala que volteia  
 ideia que embaraça  
 à pele, em novelo  
 segredo a desenredar  
 desde o centro, corpo adentro,  
 “moinho de silencio”  
 ralo para onde escorre o  
 pensamento  
 umbigo de vênus, abismo  
 em que a falta de senso espirala  
 pálpebra do nada  
 (engalana, palpita)  
 brevíssimo ah! de duração indefinida  
 prestes a expirar dos lábios  
 em alvoroço,  
 rosa

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 51)

Temos como título o pronome demonstrativo *esta*, o qual exerce a função “de situar a pessoa ou coisa no espaço ou no tempo. [...] Mas, empregam-se também para lembrar ao ouvinte ou ao leitor o que já foi mencionado ou o que se vai mencionar” (CUNHA & CINTRA, 2008, p. 342).

No caso, o pronome demonstrativo aqui adotado introduz uma ideia nova, ainda não mencionada, em uma relação de proximidade na 1ª pessoa do presente. Apresentando um eu lírico que iniciará o relato ou história de algo novo, ainda não dito:

que se ensimesma  
pétala que volteia  
ideia que embaraça  
à pele, em novelo [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 51)

O título do poema – pronome *esta* – tem sua continuidade no início dos versos que o compõe, mesmo estando separados pela ‘hierarquia da escrita’ – estrutura normativa de um texto –, a leitura nos força a lê-los em subordinação. Iniciando um assunto tenro, mas ao mesmo tempo íntimo, o eu lírico perfaz nesses versos o ‘como’ a poesia se mostra e a condução desta poesia transformando-se concretamente em poema.

A busca pela poesia pode acontecer de forma súbita, sem esperar, e/ou de forma disciplinada, voltada para o subjetivo, interno. Mas, a transposição da poesia “ensimesma”, egocêntrica para o externo depende de muito esforço e reflexão do artista. Pois, de princípio é uma “pétala que volteia / ideia que embaraça”, são pensamentos sinuosos, sem clareza, que necessitam da voracidade do artista para acontecer e vir à tona “à pele, em novelo”, eclodir mesmo que de forma, ainda, embrulhada, velada.

A explosão subjetiva das ideias e reflexões vividas pelo eu lírico, deixam de ser embaraçadas e começam a se revelar:

[...] segredo a desenredar  
desde o centro, corpo adentro,  
“moinho de silêncio” [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 51)

O eu lírico em pleno processo criativo sofre o “moinho de silêncio” para canalizar todas as ideias que surgem consciente e inconscientemente, pois o que de início era sinuoso começa “a desenredar / desde o centro, corpo a dentro”, ou seja, o mistério da poesia passa a desembaraçar-se do interno para o externo, uma revelação de dentro para fora, a externalização essencial para o nascer do poema.

O eu lírico tenta de todas as formas apreender o máximo de informações e inspirações no momento em que a poesia se revela a ele:



[...] ralo para onde escorre o  
 pensamento  
 umbigo de vênus, abismo  
 em que a falta de senso espirala [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 51)

O processo de criação de um artista só existe pela iluminação, inspiração, mas nada adiantaria se essas revelações não fossem canalizadas e exteriorizadas para algo concreto, pois o que não for apreendido pelo eu lírico vai em direção ao “ralo para onde escorre o / pensamento”, se perde dentre o turbilhão de ideias e imaginação.

Entretanto, o eu lírico relata que muito mais do que captar e transpor sua epifania em concreto, a beleza da poesia está onde menos se espera, “no umbigo de vênus, abismo / em que a falta de senso espirala”.

De acordo com o Dicionário Português eletrônico<sup>10</sup>, tanto o nome vernáculo, "umbigo-de-vênus" como o nome científico do gênero *Umbilicus rupestres*, devem-se à forma arredondada das folhas, com uma depressão semelhante a um umbigo no centro. A planta é frequentemente encontrada em muros e paredes onde haja sombra ou em fendas úmidas de superfícies rochosas onde poucas plantas conseguem se desenvolver.

É uma planta portadora de diversas nomenclaturas, conhecida vulgarmente como bacelos, chapéus-de-parede, cauxilhos, chapéu-dos-telhados, conchelos, copilas, orelha-de-monge, sombreirinho-dos-telhados e umbigo-de-vênus.

A partir dessa definição temos o vernáculo “umbigo de vênus” metaforizando o surgir inesperado da poesia no improvável, pois assim como a flor consegue se desenvolver nas fendas das rochas, no obscuro, a poesia, também, pode nascer do úmido, lusco-fusco, angústia, das ‘rachaduras da vida’, do “abismo / em que a falta de senso espirala”, ou seja, as vezes é necessário se perder para se achar, enlouquecer para se tornar sã, adoecer para se curar.

Essa constante dubiedade da vida é o motivo primordial para que um poeta viva e externe a poesia em forma concreta, pelas palavras, pelo poema.

No inusitado da vida o eu lírico consegue abstrair do improvável a fagulha que abriga a essência da poesia, pois “a pálpebra do nada, / (engalana, palpita)”, ou seja, onde uma pessoa comum nada vê, o artista retira e vislumbra a magia e beleza da poesia, repleta de

<sup>10</sup> Definições pesquisadas no site <http://dicionariportugues.org/pt/umbigo-de-venus>. Acessado em 09 de Janeiro de 2015, às 18:11h.

adornos, e pronta para ser desvelada e exercer seu papel, humanizar, propagar reflexões e atingir o âmago de seu leitor.

E quando o eu lírico alcança e consegue concatenar a poesia, metamorfoseando-se no processo criativo, torna-se transpirador, pois não há como afirmar por quanto tempo durará a fruição poética:

[...] brevíssimo ah! de duração indefinida  
 prestes a expirar dos lábios  
 em alvoroço,  
 rosa

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 51)

O ofício de um escritor ‘baila’ entre todos os setores para atingir seu ápice, a escrita. Devido a essa labuta sacrificante – mas, ao mesmo tempo necessária – é que se torna essencial concretizá-la, transpor do mundo imaginário para o real.

A poesia revela-se no inesperado, na confusão, e quando está “prestes a expirar dos lábios”, ou seja, ser verbalizada, tornada palavra, concretizada, eclode “em alvoroço”, em tumultos reflexivos, até formar-se e compor-se como “rosa”.

O último verso e simultaneamente a última palavra deste poema, o substantivo feminino rosa, vem enfatizar uma das fortes características na poética de Roquette-Pinto, a utilização de termos da natureza para a poesia. “Rosa”, nesse sentido, metaforiza a concretização do poema, o qual emana e revive da poesia.

O poema “esta” – pertencente a obra *Zona de sombra*, de Claudia Roquette-Pinto – verbaliza o nascer e a apreensão do eu lírico na poesia, pois para que essa transição possa acontecer é primordial que haja o olhar, o sentido aguçado do artista – poeta – o qual, mergulhado intrinsecamente em seus sentimentos, compreende o que os demais não entendem, retiram das insignificâncias as significâncias, dão valor ao escasso, enfim, colhem a essência da poesia no indecifrável, e a revelam em forma de poema.

A poética de Claudia Roquette-Pinto retrata, incansavelmente, essa magia e poder do artista em retirar do ‘nada’ a essência da poesia. Aprofundando um pouco mais essa dialética apresentamos o poema “Nada”, de *Corola*, quarta obra publicada pela autora:

NADA,  
 além do som do riacho  
 e do grilo, esfregando seu pedaço  
 de lixa no ar estreito,

alheio a outro som, quase inaudível,  
 que o coração abafa, em disparate  
 contra a paisagem, organizada e fria  
 - apesar de um sol que desafia a pele  
 a abandonar sua letargia  
 e põe insetos em outros trajetos  
 varando contra o rosto.  
 Agora a nuvem se encosta  
 no morro, cobre o olho impiedoso,  
 pai do meu desconforto.  
 Afago de asas, vento diminuto  
 paro e flagro o que aflora  
 (borboleta de Wordsworth,  
 mas bem mais que meia hora),  
 enquanto cascos se pisam  
 no céu que hesita entre a chuva e a indiferença.  
 Imóvel, vertiginosa,  
 de fora a dentro me inclino  
 (os clarões se aproximam)  
 rede em riste  
 sobre o rosto daquela flor  
 - a única que existe.

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 23)

Vejamos que o poema apresentado recebe como título a palavra “Nada”, que, ao mesmo tempo em que o nomeia, também, constitui-se como o verso de abertura. O primeiro verso é transcrito em letra maiúscula para destacar e reforçar uma de suas funções, que é nomeá-lo. A outra função imposta é simplesmente da inexistência:

NADA,  
 além do som do riacho  
 e do grilo, esfregando seu pedaço  
 de lixa no ar estreito [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 23)

A acepção do termo “Nada” como o ‘vazio’ de algo é revelada neste trecho, em que o eu lírico descreve sua percepção exterior dos acontecimentos que o cercam, no reconhecer de sons da natureza. Esses versos carregam a intenção de apontar o vazio interno do eu lírico, que se apresenta como narrador, pois relata o que vê, imagens configuradas como retratos captados pelo seu olhar, um relato mimético, em que a arte imita a vida. A realidade factual é percebida pelo eu lírico através de sons e imagens da natureza, como a correnteza do riacho e o estridular do grilo, as imagens da “nuvem encostando-se no morro” e “insetos varando contra o rosto”.

Entretanto, essas percepções só se completam por meio da audição e a da visão, que se encontram aguçados e sensíveis aos acontecimentos externos que cercam o eu lírico e,

consequentemente, o fazem refletir sobre o que ouve, vê e sente, de tal forma que começa a explicar e compreender sua sensibilidade, que, a um olhar desatento, pode parecer normal, mas para um artista torna-se inusitado, os artistas são “míopes”, captam o imperceptível aos olhos do homem comum, mas sensível e essencial ao olhar do poeta.

Os aspectos estruturais deste poema revelam a tessitura poética e significativa que envolve o eu lírico em uma busca pelo caminho do fazer poético. Esses aspectos compõem-se de rimas, sonoridade, ritmo e a seleção de palavras que embalam a procura poética.

As rimas são soltas, ocasionando uma sonoridade e ritmo calmos, advindos da utilização de recursos de pontuações gráficas, dentre eles as vírgulas, travessões e parênteses. Muitas são empregadas no poema, as quais na leitura força-nos a uma pausa ligeira, ocasionando um ritmo lento e, necessariamente, reflexivo. O travessão, encontrado nos versos oito e vinte e seis, assinalam orações intercaladas, uma maneira de retomar e/ou enfatizar um tema já tratado ou que ainda será disposto no poema, além de retratar pausas mais longas e densas como se fossem partituras:

[...] - apesar de um sol que desafia a pele[...] (v. 8)

[...] - a única que existe. (v. 26)

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 23)

No verso “- apesar de um sol que desafia a pele” o travessão aparece em contradição com o que foi dito no verso anterior “contra a paisagem, organizada e fria”, pois apesar dessa paisagem ser organizada e fria existe um *sol* que o ilumina e dá vida, esse sol é a metáfora de vida, a qual coloca o eu lírico diante de situações e paisagens que o forcem a refletir e caminhar para o processo da criação poética.

Um dos recursos de pontuação utilizados neste poema é o uso de parênteses<sup>11</sup>, os quais aparecem nos versos dezessete, dezoito e vinte e três transcritos a seguir:

[...] (borboleta de Wordsworth, (v.17)  
mas bem mais que meia hora), [...] (v. 18)

[...] (os clarões se aproximam) [...] (v. 23)

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 23)

---

<sup>11</sup> O uso dos parênteses aparecem em vários poemas da obra *Corola* (2000), de Claudia Roquette-Pinto.

Os parênteses parecem indicar uma notação, explicação e/ou intertextualidade literária. A utilização desse recurso, constantemente, pode explicitar e ressaltar algo de suma importância para a análise semântica de um texto. Uma das funções denominadas aos parênteses é referenciar um autor, uma obra, ou até mesmo, fragmentos de versos.

A intertextualidade existente com outros autores situa-se na expressão contida dentro dos parênteses “borboleta de Wordsworth”, que remete ao poeta romântico inglês Willian Wordsworth<sup>12</sup> (1770-1850), mais especificamente ao poema “To a Butterfly”, transcrito abaixo na versão original e sua tradução:

### To a Butterfly<sup>13</sup>

Stay near me—do not take thy flight!  
A little longer stay in sight!  
Much converse do I find in Thee,  
Historian of my Infancy!  
Float near me; do not yet depart!  
Dead times revive in thee:  
Thou bring'st, gay Creature as thou art!  
A solemn image to my heart,  
My Father's Family!

Oh! pleasant, pleasant were the days,  
The time, when in our childish plays  
My sister Emmeline and I  
Together chased the Butterfly!  
A very hunter did I rush  
Upon the prey:—with leaps and springs  
I follow'd on from brake to bush;  
But She, God love her! feared to brush  
The dust from off its wings.

### A uma Borboleta

Fique perto de mim, não tome teu voo!  
Fique um pouco mais à vista!  
Eu encontro muito o oposto em ti,  
Historiadora da minha infância!  
Voe perto de mim; não parta ainda!  
Tempos mortos revivem em ti:  
Tu trouxeste, alegre criatura como és,  
Uma solene imagem ao meu coração,  
A família de meu Pai!

Oh! Prazerosos, prazerosos foram aqueles dias,  
O tempo, quanto em nossas pueris brincadeiras  
Minha irmã Emmeline e Eu  
Juntos caçamos a Borboleta!  
Como um verdadeiro caçador, lancei-me  
Sobre a presa; - com saltos e trotes  
Eu a segui da mata a moita;  
Mas ela, Deus a ame! temeu espalhar  
A poeira para fora de suas asas.

Como efeito de sentido velado e contido nesta intertextualidade nota-se a apropriação de algumas características do poema de Wordsworth para o poema de Roquette-Pinto. Em ambos há prevalência de imagens, referências à natureza e, sobretudo, ao processo criativo na “carpintaria” do poema.

Nos dois poemas apresentados, “To a Butterfly” e “NADA”, o eu lírico descreve os caminhos percorridos e necessários para a construção poética, assim como podemos destacar nos trechos transcritos:

<sup>12</sup> Willian Wordsworth (1770-1850) foi o maior poeta romântico inglês que, ao lado de Samuel Taylor Coleridge, ajudou a lançar o romantismo na literatura inglesa com a publicação conjunta, em 1798, das *Lyrical Ballads* (Baladas Líricas).

<sup>13</sup> “To a Butterfly” é um poema lírico escrito por Willian Wordsworth. Foi publicado pela primeira vez na coletânea *Poems, in Two Volumes* de 1807.

[...] alheio a outro som, quase inaudível,  
que o coração abafa, em disparate  
contra a paisagem, organizada e fria [...]

[...] (borboleta de Wordsworth,  
mas bem mais que meia hora),  
enquanto cascos se pisam  
no céu que hesita entre a chuva e a indiferença. [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 23)

Fique perto de mim, não tome teu voo!  
Fique um pouco mais à vista! [...]

[...] Como um verdadeiro caçador, lancei-me  
Sobre a presa; - com saltos e trotes [...]

(WORDSWORTH, 1807)

No fragmento poético de Roquette-Pinto todo som “inaudível” apresentado no início do poema torna-se “chuva” em seu ápice. A chuva é símbolo universal da pureza, fertilidade e fecundidade, é o princípio criador da vida. Neste poema, o verbete chuva torna-se metáfora de produtividade/criatividade, ou seja, esse eu lírico transita entre o momento de “seca intelectual” para um momento chuvoso e criativo.

Assim como também acontece no poema de Wordsworth, o eu lírico, de início, não possui o domínio completo na apreensão da poesia, suplicando para que não o deixe; em seu desfecho relata que se tornou um “verdadeiro caçador”, ou seja, fiska a todo momento a poesia “lançando-se sobre a presa, com saltos e trotes”.

Nestes dois poemas, o eu lírico retrata a poesia por metáforas; a metáfora de Roquette-Pinto recai sob a palavra “Flor”, enquanto que a metáfora de Wordsworth incide sobre a palavra “borboleta”.

O eu lírico de Roquette-Pinto alude ao momento da fruição de ideias para a versificação do poema em “mas bem mais que meia hora” e “os clarões se aproximam”, neste último torna-se notório o encontro, por completo, da poesia. Já o eu poético de Wordsworth rememora momentos familiares em uma profunda e complexa apreensão de conjecturas poéticas, nas quais se transformam em versos.

Ambos os poemas revelam, através de imagens poéticas, o procedimento para construir o poema, do qual emana a poesia. Deste modo podemos afirmar que essa intertextualidade, empregada por Claudia Roquette-Pinto no poema “Nada”, vem reforçar o pensamento que persiste em todo o seu poema: traçar um caminho do fazer poético, a partir do encontro com a poesia.

O aspecto antitético persiste por vários momentos como nas palavras *som/inaudível* (verso cinco); *abafa/disparate* (verso seis); *cobre/olho* (verso treze); *fora/dentro* (verso vinte e dois) e o par antitético *sol/chuva* (verso oito e verso vinte) que não se enquadram em um mesmo verso, mas constituem ambiguidade e divergência na construção significativa do poema, esses pares tem por objetivo causar uma certa “tensão” na construção do efeito de sentido que envolve o poema: a disparidade entre o encontrar da poesia e o concretizar da mesma.

Nesse processo ao encontro da poesia, o eu lírico demonstra momentos de transformações intelectuais, necessários na solidificação do percurso poético. Essa metamorfose apresenta-se no fragmento a seguir:

[...] Agora a nuvem se encosta  
no morro, cobre o olho impiadoso,  
pai do meu desconforto. [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p, 23)

Neste trecho a imagem da nuvem encostando-se no morro representa uma obscuridade/nebulosidade vivida pelo eu lírico. Nuvem remete a sentido de nebuloso, confuso, indefinido, tempestuoso. Sua forma de natureza irregular, instável e muitas vezes turva, reafirmam esse simbolismo de coisa oculta ou mal definida. Pode, também, representar tempos de transformações, como é o caso nesse poema, no qual o eu lírico passa por evoluções de uma letargia poética para um aflorar criativo.

Ainda sobre esse fragmento, temos o uso do pronome possessivo “meu”, que põe o eu lírico no centro das ações e marca o início de um segundo momento deste poema. A primeira fase encontra-se entre o início do poema até o verso “pai do meu desconforto”, esta primeira etapa é a visualização e percepção exterior do eu lírico. A partir do uso desse pronome possessivo, o eu lírico começa a relatar assimilações subjetivas e insere-se no espaço poético.

Na segunda fase o eu lírico passa a relatar e transfigurar sua compreensão exterior em poesia, em um processo ‘de fora para dentro’, isto é, a partir de tudo o que viveu apreende e versifica em forma de poema.

A aliteração na repetição dos fonemas *f / fl / g* e nas palavras “Afago”; “flagro” e “aflora”, tem por intuito criar uma sonoridade ao poema como podemos notar nos versos a seguir:

[...] Afago de asas, vento diminuto

paro e flagro o que aflora [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 23)

Além da sonoridade, essa aliteração tem por intuito criar um efeito de sentido de confusão do eu lírico, pois esses fonemas remetem a uma dificuldade de pronúncia. É neste trecho, exatamente, que o eu lírico transita por uma desordem de ideias, pois caminha de uma letargia intelectual para uma avalanche de ideias, no encontro e compreensão de seu percorrer poético.

Outro recurso estilístico que sobressalta nesta análise é a metáfora, a qual se torna mais envolvente e significativa pelo fato de ressoar na continuidade dos outros poemas que constituem a obra *Corola*.

A metáfora mestre neste poema recai sob a palavra “Flor”, que irá aparecer ao final do poema no verso vinte e cinco e remete-se a poesia, mais especificamente, ao ato de fazer poesia:

[...] sobre o rosto daquela flor  
- a única que existe.

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 23)

Torna-se notório que o eu lírico, do início ao meio do poema, transitou por momentos de “letargia” intelectual, no qual nada além dos sons exteriores lhe apreendiam, entretanto, do meio ao fim o eu lírico, a partir dos atos involuntários e pequenos da natureza, desperta seu “jardim” intelectual que começa a florir, resultando no “rosto daquela flor/ a única que existe.”

O último verso, “a única que existe”, enfatiza a importância de cada ideia e cada minuto na ‘carpintaria’ poética, porque para os escritores o momento de produção é instigador e, ao mesmo tempo, sacrificante, vai muito além de apenas escrever, exerce uma função social, assim como relata a própria poeta Cláudia Roquette-Pinto no trecho da entrevista concedida à Revista *Plástico Bolha*:

O poeta tem uma função social? Acho que sim. A função do poeta é falar sobre os assuntos universais, mas se aprimorar enquanto instrumento de uma fala que vai tocar, vai varar os outros; mas isso é função de todo artista, não só do poeta. É uma função transformadora, do microcosmo para o macrocosmo. (ROQUETTE-PINTO, 2006, p. 2).



Por conseguinte, temos um eu lírico que busca nas coisas mais simples a essência da vida e da poesia, retratada por palavras que vão se apresentando na leitura, como o “som do riacho e do grilo”, “a nuvem que se encosta no morro”, o “céu que hesita entre a chuva e a indiferença”, entre outros.

É notório visualizarmos essas paisagens de jardins e todos os elementos que o constituem, através da riqueza de detalhes utilizados pela poeta, os quais fazem toda a diferença na análise semântica do poema. As imagens nascentes deste poema dependem e completam-se através do recurso metafórico, que ao final se concretizará em uma única palavra, Flor, no intuito de demonstrar que o caminho do fazer poético é árduo e repleto de espinhos, mas o resultado torna-se belo e esplendoroso, assim como a flor, presentes nos versos:

[...] enquanto cascos se pisam  
no céu que hesita entre a chuva e a indiferença.  
Imóvel, vertiginosa,  
de fora a dentro me inclino  
(os clarões se aproximam)  
rede em riste  
sobre o rosto daquela flor  
- a única que existe.

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 23)

O poema “Nada” consegue ilustrar com maestria a proposta de Claudia Roquette-Pinto na obra *Corola*, salientar as coisas insignificantes do cotidiano, como jardins e insetos, mas a metáfora predominante recai sobre a flor, na intenção de formar e constituir um jardim com todas suas pétalas, tornando-se um “jardim provável”, isto é, um poema completo que consiga atingir seu objetivo, que é tocar e emocionar seu leitor.

A recorrência em metaforizar o descobrir da poesia através dos substantivos flor e/ou rosa, é uma característica muito forte na poética de Roquette-Pinto, cuja abstração envolve elementos da botânica na apropriação de sua poesia. Essa constância metafórica fez todas suas obras e, não poderia ser diferente em *Margem de manobra* (2005), quinta obra de poesia lançada pela escritora é composta por poemas que perfazem um perfil mais focado aos acontecimentos mundanos, principalmente a violência urbana, a qual se alastra de uma forma tão grotesca e profunda que não há como fugir e/ou fingir essa realidade.

A temática reiterante nesta obra é retratar a invasão de realidade violenta e exterior no âmago interior do ser humano, mas também, podemos encontrar com certa clareza a descrição de um eu lírico em plena fase de encontro com a poesia, assim como apresentado a seguir:

## MIRA

Pena,  
 sobreposta às veias,  
 pousada sobre o papel  
 onde a teia se enreda  
 e desenreda,  
 e cada palavra cumpre o curso,  
 a maldição,  
 agarra-se à outra,  
 empurra a vizinha  
 no atropelo,  
 amesquinhada ou generosa,  
 mas: definitiva  
 - ou antes,  
 definindo-se neste exato instante,  
 nesta superfície,  
 coágulo no vácuo entre  
 o que disse e o que diria,  
 e este é o tema:  
 sob a mira de  
 uma grande pena  
 a cabeça explodida  
 de uma (ah, sim,  
 novamente) flor.

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 13)

*Margem de manobra* é constituída por 62 poemas subdivididos em quatro blocos intitutados de: “Margem de Manobra”, “No agora da Tela”, “Achados e Perdidos” e “Os dias de então”. Desses quatro subtítulos dois são títulos dos poemas pertencentes ao bloco, como *Margem de manobra* e *Os dias de então*, os quais encerram os blocos que pertencem.

Poema que compõe o primeiro bloco de subdivisão da obra, composto por 23 versos, organizados em versos livres e rimas soltas e que apresenta como título o substantivo ‘Mira’.

A definição do termo ‘Mira’, de acordo com o Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (CALDAS AULETE, 2011, p. 930) é, simplesmente, o ato de mirar, ter algo em vista. Mas também, tem-se como acepção figurada o significado de intuito, intenção, interesse, desejo. Desta forma, temos desde o título do poema o desejo de um eu lírico em espreitar uma relação de proximidade com algo que esteja em seus desejos.

As disposições gráficas das pontuações empregadas pela escritora neste poema, forçamos a uma leitura cadenciada, lenta e reflexiva, em uma constante junção – pelo *enjambement* – dos versos que o compõem. O emprego do ponto final apenas no último verso, nos leva a concluir de que é um relato contínuo, no qual, cada verso depende do anterior e do posterior para ter significado.

O eu lírico de “Mira” relata seu momento de escrita, sua seleção de ideias para a construção do poema, como podemos notar nos primeiros versos transcritos a seguir:

Pena,  
sobreposta às veias,  
pousada sobre o papel  
onde a teia se enreda  
e desenreda, [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 13)

O primeiro verso se encontra isolado e composto pelo substantivo ‘Pena’, que de acordo com o *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (CALDAS AULETE, 2011, p.1047) é uma estrutura complexa e ceratinizada que recobre o corpo das aves (Anat. Zool.); ou uma peça metálica bicuda que se encaixa numa caneta para escrever; ou ainda, em um sentido figurado, estilo e maneira de escrever, profissão de escritor.

Assim sendo, temos logo de início a dura realidade de um profissional da escrita, de um poeta, na montagem de seu objeto, o poema, onde a “pena / sobreposta às veias”, depende, também, de uma disposição e vocação para que alcance o ápice do seu trabalho, a materialidade do poema.

A persistência do eu lírico “pousada sobre o papel / onde a teia se enreda / e desenreda”, enfatiza a inconstância de estruturas, organismos e ideias que necessitam ser filtrados e sistematizados na transposição do abstrato (poesia) para o concreto (poema).

A concretização da poesia advém da utilização das palavras, veículo condutor de significantes e significados, as quais dependem direta e/ou indiretamente da manipulação artística de seu criador para ganharem vida e consistência, assim como notoriamente visualizamos no fragmento a seguir:

[...] e cada palavra cumpre o curso,  
a maldição,  
agarra-se à outra,  
empurra a vizinha  
no atropelo, [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 13)

No fragmento acima podemos visualizar – a partir da descrição da autora – um ‘jogo’ de palavras na organização dos versos, no qual “cada palavra cumpre o curso, / maldição,” pois na construção de uma oração o objeto empregado de maneira errônea pode denotar

consequências desagradáveis. E essa é a luta diária no ofício de escritor, exatamente, escolher a palavra certa na hora exata.

As palavras – peça fundamental e necessária para a poesia – vão se moldando de acordo com a manipulação de seu criador, dependendo do que vem anteriormente e posteriormente para receber significação plena.

Ainda retratando a importância das palavras, esse eu lírico enfatiza que de qualquer forma a palavra vai tomando seu direcionamento e cumprindo seu papel, que é de expressar pensamentos e emoções em linguagem verbal:

[...] amesquinhada ou generosa,  
mas: definitiva [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 13)

A acepção dos termos “amesquinhada ou generosa” refere-se ao tipo de significado que a palavra exerce na construção do verso. Seja ela de forma reduzida, limitada e/ou de forma abundante, todas incorporam-se no cerne do poema e se definem, solidificam.

Todo esse ‘labor poético’, retratado pelo eu lírico de Roquette-Pinto, apenas se materializa quando colocado em contato com algo concreto – o papel em branco – na efetivação da materialização da poesia em poema:

[...] - ou antes,  
definindo-se neste exato instante,  
nesta superfície, [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 13)

No fragmento transcrito, o que antes eram apenas ideias abstratas, ganha vida, corpo e vai “definindo-se neste exato instante,” quando colocadas “nesta superfície” até então sem conteúdo, mas que abrigará uma avalanche de emoções e sentimentos.

Superfície que concretizará o que já foi elaborado e refletido pelo eu lírico antes de transpor as palavras no espaço que deseja, como transcrito a seguir:

[...] coágulo no vácuo entre  
o que disse e o que diria, [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 13)

De acordo com o *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (CALDAS AULETE, 2011, p.345), o termo coágulo implica na parte coalhada ou coagulada de um líquido; massa sólida ou semissólida resultante de processo de coagulação. A partir dessa definição, podemos inferir que a palavra solidifica-se na inquietação do artista, “no vácuo entre / o que disse e o que diria,” na expectativa de retratar em versos todo o sentimentalismo existente dentro de si.

Diante destes relatos miméticos obtidos pelo ‘olhar’ do eu lírico, temos então o tema que ecoa na poética de Claudia Roquette-Pinto – a metapoesia – que perfaz todas as suas obras, e que se esmiúça no findar deste poema:

[...] e este é o tema:  
 sob a mira de  
 uma grande pena  
 a cabeça explodida  
 de uma (ah, sim,  
 novamente) flor.

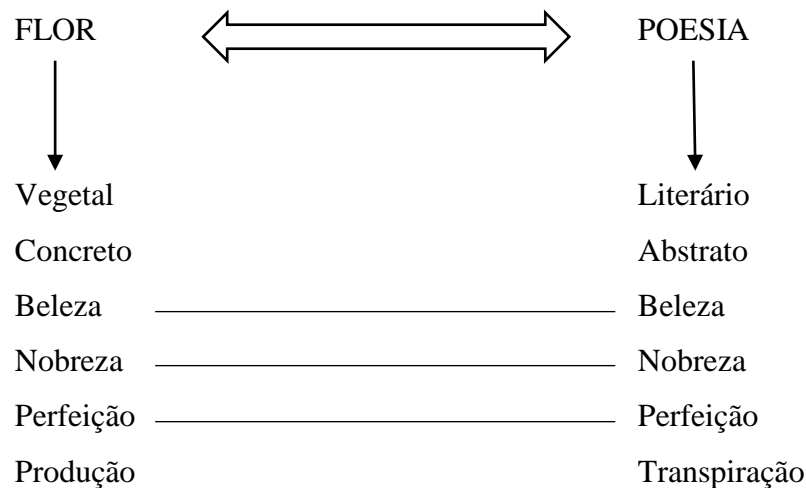
(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 13)

No fragmento, temos a retomada do título do poema, no intuito de reforçar a intenção do eu lírico em transcrever e rever sua labuta de escritor. O eu lírico se encontra debruçado em uma transpiração poética intensa, na qual tem em sua ‘Mira’ a busca pela construção poética na sua essencialidade.

Como em muitos poemas que compõem o acervo bibliográfico de Claudia Roquette-Pinto, este em análise, também volta-se aos elementos da natureza, mais especificamente a aspectos de jardins, como podemos notar na última palavra, do último verso deste poema, ‘Flor’.

O substantivo ‘Flor’ carrega uma grandiosidade de acepções, e nos induz a muitas análises figuradas. O termo na sua literalidade, significa o órgão reprodutor das angiospermas, geralmente com cores vivas e odor agradável, constituído por dois conjuntos de folhas (cálice e corola) que protegem as estruturas masculinas (androceu) e/ou femininas (gineceu); uma flor pode ser hermafrodita ou unissexual (CALDAS AULETE, 2011, p. 665).

No âmbito da literatura, especialmente neste poema, o termo Flor metaforiza a poesia e os caminhos necessários para alcançar seu ápice. Essa relação adotada pelo eu lírico traz à tona semas de igualdade entre os termos *flor* e *poesia*, que serão exemplificados no gráfico a seguir:



Notemos que mesmo pertencendo a campos semânticos diferentes, apresentam muitos semas em comum, como: beleza, nobreza e perfeição. Essa relação de igualdade norteia a afirmação de que *flor* é metáfora de *poesia*, pois ambas obtêm uma beleza ímpar, capaz de nos emocionar ou até mesmo no fazer refletir; possuem uma categoria nobre, pois apenas os sensíveis conseguem admirá-las como são; o termo que mais se apropria entre essas palavras é a perfeição, o mais alto grau de excelência alcançado em uma atividade ou trabalho.

O poema “Mira”, apresenta um eu lírico que ao encontrar a poesia, encontra-se em um incansável trabalho de formar a ‘formula exata’ para compor seu substrato poético, mesmo sabendo que essa ‘formula mágica’ não existe.

### 2.3- O lapidar da palavra poética

Um texto é formado por um conjunto de signos, codificados num sistema, com o intuito de transmitir uma mensagem. A poesia, por sua vez, está associada à carga estética das palavras, especialmente quando estão organizadas em verso. O texto poético é aquele que utiliza de diversos recursos estilísticos para transmitir emoções e sentimentos, respeitando os critérios de estilo do autor.

Entretanto, os signos – palavras – que compõem a poesia necessitam ser moldadas, lapidadas por seu artesão, o poeta, para que então atinja a amplitude e objetivo manifesto pela literatura, de humanizar e provocar reflexões no ser humano.

Assim como a vida, a linguagem também é repleta de pluralidades e essa diversidade não é atributo apenas dos poetas, pelo contrário, faz parte da constituição de personalidade do ser humano, pois:

[...] O homem é pluralidade e diálogo, sem cessar lembrando e reunindo-se consigo mesmo, mas também dividindo-se sem cessar. A nossa voz é muitas vozes. As nossas vozes são uma única voz. O poeta é, ao mesmo tempo, o objeto e o sujeito da criação poética: é orelha que ouve e a mão que escreve o que sua própria mão dita [...] (PAZ, 2012, p. 173).

Claudia Roquette-Pinto enseja nas obras: *Os dias gagos* (1991), *Saxífraga* (1993), *Zona de sombra* (1997), *Corola* (2000) e *Margem de Manobra* (2005), descrever seu processo de manipulação da palavra poética na construção de seus poemas.

Para demonstrar e exemplificar esse processo árduo de trabalho do poeta com a palavra, apresentamos a análise de quatro poemas sobre a moldura da palavra: “Litografia”, “Voz”, “O que não fala” e “Margem de manobra”.

*Os dias gagos* (1991), livro de estreia da escritora no cenário literário brasileiro, é composto por 39 poemas subdivididos em 5 grupos, intitulados de “Os dias gagos”; “vácuo”; “trips”; “quartos crescentes” e “visão e tato”. Com edição da própria autora, o livro apresenta temática diversificada, mas predominam poemas que versam sobre os elementos da natureza (sol, nuvens, flores, insetos, etc.) e a metalinguagem, aspectos presentes nas obras posteriores da poeta. A busca de um ‘método’ a ser seguido na materialização do poema, é descrito a seguir no poema “Litografia”, pertencente a obra de lançamento da escritora carioca:

#### Litografia

mas se eu uso uma palavra nova  
como se tivesse uma pedra na língua  
áspera troca tranca trinca  
maxilares dormentes

cada sílaba faz-se displicente  
o acaso de estar intrometida  
entre outros rumores ainda  
mais dizeres

pronuncia-se esta pepita  
com lábios de desagravo  
enquanto em segredo relevos  
de quartzo

chacoalham num alvoroço  
de dentes e ditos e datas  
custa o tempo de um tropeço

lapidar uma palavra.

(ROQUETTE-PINTO, 1991, p. 13)

Logo de início temos o título que nos introduz à temática que irá abordar. Litografia, substantivo que o nomeia, é um processo de gravura milenar em plano, executada sobre pedra calcária (chamada pedra litográfica) ou sobre placa de metal (em geral, zinco ou alumínio), utilizando um lápis gorduroso. A base dessa técnica é o princípio da repulsão entre água e óleo (CALDAS AULETE, 2011, p. 863).

A partir do título temos a inferência a artes que necessitam de materiais específicos para existirem, essas artes são a Litografia e a Poesia. Na litografia temos um artesão que necessita de uma pedra calcária para emoldurar sua gravura; e a poesia que utiliza como material de construção o papel e as palavras para existir. O eu lírico desse poema tratará de algo impresso em uma superfície plana, como por exemplo o papel, e todos os percalços para essa “gravura” tornar-se completa e significativa.

O ofício de um escritor resume-se em um trabalho árduo, penoso e repleto de escolhas, conseqüentemente, também permeado de renúncias, pois toda escolha equivale à renúncias. A seleção e adequação das palavras certas na composição do poema envolve reflexões e o domínio do poeta sobre seu objeto, o texto. Como é notório na primeira estrofe do poema em análise, transcrito a seguir:

mas se eu uso uma palavra nova  
como se tivesse uma pedra na língua  
áspera troca tranca trinca  
maxilares dormentes [...]

(ROQUETTE-PINTO, 1991, p. 13)

A estrofe inicia-se com uma conjunção coordenativa adversativa, *mas*, que exerce a função de relacionar orações independentes sintaticamente, indicando oposição e contraste. O poema possui um conectivo, dando a impressão de continuidade de algo já dito ou pensado.

O eu lírico aqui presente, versa sobre sua dificuldade em moldar as palavras para que as mesmas exerçam a função exata em seu poema. Uma palavra solta, isolada, desempenha um papel restrito, diferentemente, de quando inserida em um contexto apropriado, unida a outras palavras, a qual passa a representar significados múltiplos. A palavra quando impressa, materializada na superfície do papel, forma-se poema e passa a ser eternizada como ‘gravura’.

A palavra em sua literalidade é como “uma pedra na língua / áspera”, que necessita ser moldada de acordo com a função que irá cumprir. Ainda neste segundo verso, temos a



presença da gradação “troca tranca trinca”, que dispõe essas palavras de forma crescente, tendo como efeito de sentido a grandiosidade e difícil tarefa do eu lírico em calcular a grafia exata da palavra, para então, empregá-la em seus versos. Assim como vemos na estrofe seguinte:

[...] cada sílaba faz-se displicente  
o acaso de estar intrometida  
entre outros rumores ainda  
mais dizeres [...]

(ROQUETTE-PINTO, 1991, p. 13)

O momento criativo de um artista (poeta) é algo que não tem hora, momento, ocasião e frequência para acontecer, isto é, a materialização da poesia em palavras pode acontecer de forma solta, por meio de sílabas descuidadas, versos aleatórios, e que, no final estabelecem relações entre si, obtendo a significância extrema pretendida pelo escritor.

E é exatamente isso – a imprevisibilidade presente na ‘carpintaria’ poética – que o eu lírico relata no decorrer deste poema. Afirmando e confirmando que não há métodos ou fórmulas a serem seguidos quando o assunto se trata de poesia, necessita apenas ser sentida e vivida.

Muitas vezes, na escolha das palavras para a criação poética, o escritor depara-se com a palavra em seu estado mais bruto/rústico, exigindo-o um incansável e árduo trabalho para moldá-la a sua maneira:

[...] pronuncia-se esta pepita  
com lábios de desagravo  
enquanto em segredo relevos  
de quartzo [...]

(ROQUETTE-PINTO, 1991, p. 13)

De acordo com o *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (CALDAS AULETE, 2011, p. 1050), o substantivo “pepita” é um grão mineral ou palheta de metal em seu estado nativo. Dessa forma, podemos induzir que a intensão do eu lírico na estrofe transcrita acima, é relatar que mesmo a palavra dita fora de seu contexto, inconscientemente exerce uma função relevante para a poesia e, principalmente para quem a escreve, a de tornar real o abstrato.

O termo “pepita” metaforiza a palavra, recurso primordial e necessário à poesia, a qual pode revelar claramente sua intenção, e/ou velar significados que apenas serão decifrados por

um olhar ‘míope’, que enxerga e enfatiza o que o restante despreza. A elucidação dos enigmas presentes na formação poética, requer de seu criador (poeta), um empenho muito aguçado, pois esses segredos encontram-se ásperos, à espera da polidez, “em segredos relevos / de quartzo” é que mora a essência da poesia.

A junção das palavras, na materialização do poema, causa reflexões intelectuais em seu criador, pois a união de significados e significantes distintos faz nascer a poesia:

[...] chacoalham num alvoroço  
de dentes e ditos e datas  
custa o tempo de um tropeço  
lapidar uma palavra.

(ROQUETTE-PINTO, 1991, p. 13)

Esse movimento, anunciado pelo eu lírico, remete-se a organização das palavras no poema, as quais “chacoalham num alvoroço”, isto é, balançam-se energicamente e com entusiasmo.

O processo de adequação das palavras na criação poética, exige arduamente do artista, mas o resultado, muitas vezes, acontece de forma inusitada e inesperada, “custa o tempo de um tropeço / lapidar uma palavra”. O poema vai ganhando forma e se moldando de acordo com o que o poeta deseja, resultando esplendor, refletindo a vida na arte.

“Litografia”, poema de Claudia Roquette-Pinto, representa de modo significativo o mágico e difícil ofício do artista, no modo geral, pois assim como a vida, na poesia é necessário utilizar-se da palavra em seu estado bruto e lapidá-la da melhor maneira. Uma transição penosa, do bruto ao esplendoroso, mas que ao final torna-se gratificante, pois algo que inicialmente não aparentava nenhum valor, quando lapidada torna-se um tesouro.

Em *Zona de sombra* (2000) temos uma poesia que, também, depende do exaustivo trabalho de seu artesão para existir, poesia que pode nascer da escuridão, da angustia, do inegável, encontrando um caminho de ‘luz’ e se constituindo como corpo e vida. Assim como relata Jorge Lúcio de Campos em sua resenha, “em seu jogo de luz e sombra, refluí um magma de inegável matiz, pura medida de potência, híbrido de caos e cosmos, flagrados por um estilo que, embora emergente enquanto tónus profundo, pede ser prospectado como rosto inconfundível” (CAMPOS, 2005, p. 1).

O poema “voz” traduz exatamente esse jogo do lusco-fusco para a claridade ofuscante do encontro e harmonia do poema:

voz

dentro da caixa escura, nenhuma lua  
mas a voz que, chispas, acentua  
no ar a espessura quase feltro  
no ar, que antes dela era neutro

como o sono sem sonhos, ou preso  
no casulo de um pesadelo  
(ao encontro dos dedos se rompe  
sobre o nada, que a luz interrompe)

chega a voz, e recolhe e espalha  
cada fragmento, “migalha  
de luz”, lento esboroar

de quem já fui, na tarde, a voz vara  
persianas, cobre as dalias,  
vai de encontro à lixa das cigarras

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 32)

“Voz” é o último poema do bloco intitulado como “fósforo”, em *Zona de sombra*. Construído em forma de soneto, pois apresenta-se na estrutura de 2 quartetos e 2 tercetos, mas suas rimas e métricas seguem a regra do Modernismo, ou seja, não obedecem a cadência tradicionalista do soneto.

De início já podemos nos deter à reflexão do título, o substantivo feminino voz, que de acordo com o *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (CALDAS AULETE, 2011, p. 1429), define-se, entre outros, como o som com que se modulam as palavras ou o canto; a faculdade de emitir estes sons; a faculdade de falar; linguagem, conselho, apelo, súplica, rogo, termo, vocábulo, palavra, frase.

A partir dessas definições temos o ensejo da temática abordada, a palavra, o casamento das palavras na construção do poema. E exatamente esse vislumbrar e aparição da poesia é que trata o primeiro quarteto do soneto, transcrito a seguir:

dentro da caixa escura, nenhuma lua  
mas a voz que, chispas, acentua  
no ar a espessura quase feltro  
no ar, que antes dela era neutro [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 32)

Neste fragmento temos um eu lírico relatando as primeiras ‘faíscas’ do que adiante se tornará poema. Pois em seu inconsciente há uma “caixa escura, nenhuma lua”, nenhuma floração, nenhuma inspiração, nenhuma ‘luz’ para a criação do mesmo. A partir do segundo

verso “a voz que, chispas, acentua”, uma fagulha de iluminação começa a surgir, pela “voz” que nasce do inesperado, “da caixa escura”. Aqui, temos voz como acepção literal de palavra, de vocábulo, os quais são imprescindíveis à poesia.

Essa palavra ressalta “no ar a espessura quase feltro / no ar, que antes dela era neutro”, isto é, a palavra ressalta e aumenta a densidade do trabalho artesanal – o poema – fabricado pelo artesão da poesia – o poeta. O que no primeiro verso era nulo, não existia, passa a ganhar vida pelas mãos do artista, fazendo-se poema.

A dependência do poeta está para a poesia, assim como o perfume está para uma flor. A vida de um artista depende e carece de transpirar e sentir poesia, pois só assim terá sentido. Como retratado no segundo quarteto deste soneto:

[...] como o sono sem sonhos, ou preso  
no casulo de um pesadelo  
(ao encontro dos dedos se rompe  
sobre o nada, que a luz interrompe) [...]  
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 32)

O ofício de escritor é sacrificante e penoso, mas a recompensa surge no vislumbrar da poesia sendo concretizada, arrematada, realizada em palavras. Sem o poder da palavra não há poesia, e conseqüentemente, não haverá poeta, pois um depende do outro, é um ciclo vicioso.

Um escritor sem as palavras é “como o sono sem sonhos, ou preso / no casulo de um pesadelo”, ou seja, perde toda a magia que cerca a poesia, não existe. Mas, “ao encontro dos dedos se rompe / sobre o nada, que a luz interrompe”, o encontro perfeito entre a palavra e o escritor faz nascer “sobre o nada”, sobre uma superfície branca, oca, sem conteúdo, a magia e encantamento da poesia, concretizado em forma de poema.

O primeiro terceto deste soneto divide-o em 2 partes, na primeira parte – constituído pelos 2 quartetos – versa sobre a essencialidade da ferramenta mais utilizada pelo escritor e sua importância na ‘iluminação’ poética; já na segunda parte – formado pelos 2 tercetos – temos a imagem da concretização do poema. Como transcrito abaixo:

[...] chega a voz, e recolhe e espalha  
cada fragmento, “migalha  
de luz”, lento esboroar [...]  
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 32)

A importância da palavra à um escritor é inegável, mas sua função, além de traduzir ideias e concretiza-las, é “recolher e espalhar / cada fragmento, “migalha / de luz”, com isso temos o par antitético recolhe X espalha ilustrando o efeito de sentido da reflexão que cada inspiração, cada “migalha de luz” percorre antes de ser efetivada em palavra na superfície que abrigará o poema e/ou lentamente se desagregar, se perder em meio ao turbilhão de ideias que giram na cabeça de um escritor.

A concretização do que antes era abstrato efetiva-se no árduo trabalho do artista, e então a poesia ganha corpo, vida e passa a percorrer e a iluminar a vida de cada um que a lê. Assim, como retrata o último terceto do soneto, o qual também, é sua conclusão:

[...] de quem já fui, na tarde, a voz vara  
persianas, cobre as dalias,  
vai de encontro à lixa das cigarras

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 32)

Assim que a poesia emolda-se em poema “a voz vara / persianas, cobre dalias”, ou seja, a palavra quando pronunciada viaja e propaga para além da superfície que habita, alcançando o objetivo primordial da poesia, humanizar e tocar o mais subjetivo do ser humano.

Uma das características mais fortes na poética de Claudia Roquette-Pinto é a apropriação de termos e elementos da natureza para a poesia, e isso é, novamente, retratado neste poema com “dalias” e “cigarras”.

A acepção Dália, utilizada nessa última estrofe, faz referência à planta com o nome científico de *Dahlia Pinnata*, popularmente conhecida como Dália-de-jardim. A flor pertence à família das Asteraceae, tendo características bulbosas, pétalas volumosas e de tamanho pequeno, podendo alcançar de 40 a 60 cm de altura, devendo ser plantada em um local espaçoso. Uma das fortes características das Dalias é que elas têm um ciclo de vida perene, ou seja, florescem o ano todo (CALDAS AULETE, 2011, p. 430).

A partir dessa definição temos o termo “dália” neste poema para metaforizar a constante floração da poesia, sem data, local ou momento para surgir. Propagando a “voz”, palavra “de encontro com à lixa das cigarras”, fechando o poema e retomando a sonoridade de seu título na união dos termos “voz” e “cigarra”.

As cigarras são insetos que pertencem à família *Cicadidae*. Esses insetos possuem um longo período de transformação que chamamos de metamorfose. A metamorfose nos insetos é comum, e as cigarras são os únicos insetos que produzem o som alto e estridente que

conhecemos. O som estridente das cigarras é produzido pelo macho, para atrair a fêmea para o acasalamento, na estação mais quente do ano, o verão (CALDAS AULETE, 2011, p. 331).

Toda essa informação nos leva ao canto e som emitido pela cigarra, a qual sofre mudanças, metamorfoses durante sua constituição. E é exatamente isso que trata e fecha o poema “voz”, da realização do inconsciente, do íntimo, para a voz do canto das cigarras, da realização sonora do poema pela escrita, pela palavra. Esse ‘canto’ do poema é moldado, polido pela “lixa das cigarras”, pela transformação psíquica e intelectual do seu criador, o poeta.

A poesia, para Claudia Roquette-Pinto, encontra-se nas coisas da realidade factual, consideradas sem relevância para o olhar do homem comum, mas indispensáveis e substanciais para o substrato do poético. No poema “O que não fala”, pertencente a sua quarta obra de poesia – *Corola* (2000) –, a poeta revela como se processa o encontro com o poético e evidencia o caminho de seu fazer poético. Vejamos o poema:

O QUE não fala  
 esbarra  
 na palavra, parte  
 em outra direção.  
 O que não  
 fala arfa no ar da sala,  
 toma a casa,  
 vaza pelo vão  
 de cada janela sonsa,  
 que nem disfarça.  
 Apalpo o que não fala:  
 no avesso do vidro  
 rente á ameaça  
 da chuva, indiferente  
 à nuvem  
 que desaba de um céu torto.  
 Horto do que não fala,  
 seu *quase* ardente: sarça.

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 33)

Assim como ocorre em todos os 48 poemas constituintes da obra *Corola*, o título desse poema resulta do primeiro verso que o compõe “O que não fala”. Entretanto, notamos que a expressão “O QUE” encontra-se em destaque, no intuito de iniciar uma afirmação sobre o que será revelado ao longo do poema.

Temos de início como título o pronome relativo “que” acompanhado de um artigo “o”, pronome que “assume um duplo papel no período por representar um determinado antecedente e servir de elo subordinante da oração que iniciam” (CUNHA & CINTRA, 2008,

p. 358). Portanto, temos como frase introdutória deste poema uma alegação de algo já dito, que neste caso está subliminar ao corpo do poema, como um modo de construir encadeamentos e ligações entre os poemas constituintes de *Corola*.

O poema composto de 18 versos livres dispostos em uma única estrofe, embalados por um ritmo reflexivo, pela constante utilização de pontuações gráficas, as quais obrigam a pausas na leitura, reforçando esse ritmo calmo e reflexivo, e alegre pela a assonância da vogal “a”, e, por rimas internas e mistas. Estas rimas perfazem e estabelecem uma sonoridade fluente e contínua ao poema, ocasionando e cadenciando seu ritmo, assim como relata Candido:

A função principal da rima é criar a recorrência do som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível no poema. Frequentemente a nossa sensibilidade busca no verso o apoio da homofonia final; e do sistema de homofonias de um poema extrai um tipo próprio de percepção poética, por vezes independentes dos valores semânticos. É o esqueleto sonoro formado pela combinação das rimas. (CANDIDO, 1996, p. 40).

Em “O que não fala” notamos uma sonoridade em palavras internas do poema, as quais, por meio do *enjambement*, se constituem como rimas internas, pois mesmo estando dispostas em versos distintos, temos uma leitura fluente e compreensiva, ou seja, o enjambement torna-se necessário, pois encadeia e une os versos na leitura cadenciando o ritmo do poema.

Essas rimas aparecem nas palavras *fala/ esbarra/ arfa/ sala/ casa/ vaza/ janela/ ameaça/ desaba/ sarça*, as quais estão dispostas nos versos deste poema de forma não regular, pois existem versos que apresentam diversas rimas internas e, outros que não. Apenas dois versos se apresentam sem rima, os versos quinze e dezesseis, os quais são nomeados como versos brancos.

Outro ponto que ressalta na análise estrutural deste poema é a repetição do verbo falar, conjugado na 3ª pessoa do singular, e presente nos versos um, seis, onze e dezessete, transcritos a seguir:

“O QUE não fala” (v. 1)

“fala arfa no ar da sala,” (v. 6)

“Apalpo o que não fala.” (v. 11)

“Horto do que não fala,” (v. 17)

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 33, grifo nosso)

Esta anáfora é empregada no intuito de ressaltar que o que não fala também obtém voz, em uma espécie de antítese dedutiva, pois o aparente “silêncio” relatado pelo eu lírico no início do poema, torna-se voz e toma corpo em seu clímax, chegando à excelência que é o poema.

O eu lírico se configura, de início, na busca e compreensão de algo que não obtém voz, algo que “[...] não fala/ esbarra/ na palavra [...]”, mas que possui um valor significativo muito grande, pois esse “silêncio” metaforiza o poema em sua materialidade.

O poeta metaforiza-se como artesão da carpintaria poética, pois é através dele, pelo seu olhar e sensibilidade que as palavras se unem, no intuito de materializar o poema. A criação desse objeto (poema) exige muito de seu criador (poeta), o qual, normalmente, recria em seus versos um novo mundo, o ‘cosmos da poesia’. Sobre isso, Paz relata:

[...] O dizer do poeta se inicia como silêncio, esterilidade e seca. É uma carência e uma sede, antes de ser uma plenitude e um acordo; e depois é uma carência ainda maior, pois o poema se separa do poeta e deixa de pertencer a ele. Antes e depois do poema não há nada nem ninguém por perto; estamos a sós conosco; e assim que começamos a escrever, esse “nós”, esse eu, também desaparece e afunda. Debruçado sobre o papel, o poeta se precipita em si mesmo. Assim, a criação poética é irredutível às ideias de lucro e prejuízo, esforço e prêmio. Tudo é lucro na poesia. Tudo é prejuízo [...] (PAZ, 2012, p. 169-170).

De acordo com o eu lírico esse “silêncio” é a transfiguração e transposição dos sentimentos vividos em versos/poemas, dos quais emana a poesia. Assim como, também, faz Manoel de Barros no poema “As lições de RQ”, no qual o poeta delinea o caminho para a assimilação do constructo poético, em:

“[...] O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.  
É preciso transver o mundo.  
Isto seja:  
Deus deu a forma. Os artistas desformam.  
É preciso desformar o mundo:  
Tirar da natureza as naturalidades. [...]”

(BARROS, 1996, p. 110)

Em Grácia-Rodrigues (2006), temos um delinear sobre a metalinguagem, essencialmente em Manoel de Barros, no qual o poema “As lições de RQ” encontra-se os percursos necessários para alcançar o poético. Para o eu lírico de Barros, a poesia está nas



incongruências da vida, no inusitado, no improvável, nas “coisas” insignificantes transmutadas de ‘nada’ a ‘tudo’, na visão do artista.

Assim como notamos em Barros (1996, p.110) e em Roquette-Pinto (2000, p. 33), a essência da vida e, conseqüentemente, da poesia estão presentes nos detalhes e naturalidades (natureza) das ‘coisas’. O eu lírico ao vivenciar os sentimentos no decorrer da vida retrata-os em palavras, e algo que antes não tinha voz, começa a ganhar corpo próprio, pois torna-se poema, assim como podemos vislumbrar no fragmento abaixo:

O que não  
fala arfa no ar da sala,  
toma a casa,  
vaza pelo vão  
de cada janela sonsa,  
que nem disfarça. [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 33)

No trecho é notório a necessidade de transpor os sentimentos em palavras e, deixar que o palpitar e ofegar desse eu lírico “tome a casa” e renda-se ao ser poético. O substantivo “*Casa*” metaforiza a consciência e o interior do eu lírico, portanto podemos inferir, neste trecho, que o eu lírico é tomado por sentimentos diversos, que procuram alguma maneira de extravasar.

Esse extravasar de sentimentos é consumado, pois “vaza pelo vão/ de cada janela sonsa, [...]”. O substantivo “Janela” apresenta-se como aspecto primordial para a compreensão do poema, metaforizando os olhos. Essa relação estabelecida entre a janela com um órgão humano, os olhos, é claramente relatada por Chevalier & Gheerbrant, que diz:

Enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade. Se a janela é redonda, a receptividade é da mesma natureza que a do olho e da consciência (claraboia). Se é quadrada, a receptividade é terrestre, relativamente ao que é enviado do céu. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 512).

Portanto, se a casa induz ao íntimo/interior do eu lírico, as janelas são seus olhos, local pelo qual ocorre uma aproximação do interior com o exterior. Quando paramos diante de uma janela e ‘olhamos’ para o mundo exterior, observando tudo e todos: as oportunidades, os obstáculos e os horizontes, temos ideias, sonhos e medos. Mas, pela mesma janela, o mundo exterior pode nos ‘ver’ e descobrir segredos e intimidades, que ocorrem dentro de nossa casa, ou seja, dentro de nosso interior.

Um antigo ditado fala que ‘os olhos são espelhos de nossa alma’. Pelos olhos de uma pessoa podemos descobrir como ela está em seu íntimo. E, é através das janelas que esse eu lírico apreende a poesia e a deixa fluir em palavras, em um processo de construção árdua no trabalho sobre seu material.

Apenas no décimo primeiro verso é que podemos identificar um eu lírico no centro da ação, com a conjugação na primeira pessoa do verbo apalpar:

[...] Apalpo o que não fala:  
no avesso do vidro  
rente à ameaça  
da chuva, indiferente  
à nuvem  
que desaba de um céu torto. [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 33, grifo nosso)

Neste trecho, além de identificarmos o sujeito poético com a conjugação verbal, temos a percepção sensorial por meio de um dos sentidos humanos, o tato. Quando o eu lírico relata “Apalpo o que não fala [...]” notamos que o mesmo começa a dominar e conhecer o poder da poesia, o qual encontra-se “no avesso do vidro”, no improvável, onde menos procuramos, por traz das fragilidades, nas coisas mais simples da vida.

Ainda neste fragmento, temos a utilização de recursos e elementos da natureza: a chuva e a nuvem. Esses elementos obtêm valores significativos, pois além de inferir novamente à natureza, característica marcante de Roquette-Pinto, também são carregados de simbolismos:

A chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. [...] filha das nuvens pesadas e da tempestade, reúne os símbolos do fogo (relâmpago) e da água. Ela representa também a dupla significação de fertilização espiritual e material. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 235-236).

A nuvem reveste-se simbolicamente de diversos aspectos, dos quais os mais importantes dizem respeito à sua natureza confusa e mal definida, à sua qualidade de instrumento das apoteoses e epifanias. [...] Quanto ao papel da nuvem produtora de chuva, é claro que tem relação com a manifestação da atividade celeste. Seu simbolismo está ligado ao de todas as fontes de fecundidade: chuva material, revelações proféticas, teofanias. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p.648).

De acordo com a definição de Chevalier & Gheerbrant, podemos inferir que a chuva representa a fertilidade, criatividade, vida; já a nuvem simboliza aspectos sombrios, tristeza e/ou melancolia, mas que pode se relacionar, também, como fecunda/produtiva. Deduzimos,

portanto, que a poesia se manifesta no fio t nuo entre alegrias e tristezas, ou seja, exala sentimentos.

A ênfase, empregada por Roquette-Pinto, sobre a constitui o poética surgir da simplicidade da vida   novamente reforçada nos dois últimos versos deste poema em análise, os quais sintetizam e consumam a inspira o/transpira o poética:

[...] Horto do que não fala,  
seu *quase* ardente: sarça.

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 33)

Neste fragmento torna-se aparente o surgimento da poesia nas singelezas da vida, entretanto, para que esse eu lírico chegasse   plena certeza e convic o disso passou por momentos de confusões e tormentos.

No verso “Horto do que não fala,” temos horto como um pequeno terreno onde são cultivados jardins, mas também   possível atribuir aspecto figurado de momentos contraditórios e de atribula es, ou seja, o eu lírico em seu horto intelectual transitou por atribula es até chegar   verdadeira e plena sarça.

A Sarça (“Seneh” em hebraico, origem do top nimo “Sinai”)   uma planta espinhosa da família das fab ceas, gênero Acácia, conhecida genericamente no Brasil pelo vernáculo “Jurema” (CALDAS AULETE, 2011, p. 1239).

Trata-se de uma planta com porte médio de altura, caule lenhoso que   aculeolado<sup>14</sup>, encontrada em regiões de deserto e/ou muita seca. Arbusto que não d  flores nem frutos,   constituída apenas de folhagens, as quais, no outono desenvolve tons de vermelho.

Todavia, a sarça   uma espécie autossuficiente, não necessita de muita água e sufoca, com suas raízes, qualquer árvore que cresça ao seu redor, ou seja,   uma planta resistente e que não necessita de muitos recursos para sobreviver.

A intertextualidade, ponto marcante na poética de Roquette-Pinto, aparece neste poema pelo termo “ardente: sarça”, o qual remete-nos a uma passagem bíblica, no qual Deus aparece para Moisés através de uma sarça-ardente, como podemos ver a seguir:

Moisés pastoreava o rebanho de seu sogro, Jetro, que era sacerdote de Midi . Um dia levou o rebanho para o outro lado do deserto e chegou a Horebe, o monte de Deus. Ali o Anjo do Senhor lhe apareceu numa chama de fogo que saía do meio de

<sup>14</sup> Os acúleos são estruturas pontiagudas com fun o de prote o da planta contra predadores, podendo ser confundidos com espinhos, que são folhas ou ramos modificados. Os acúleos são fáceis de destacar e são provenientes da epiderme. Facilmente encontrado nas roseiras. (CALDAS AULETE, 2011, p. 40).

uma sarça. Moisés viu que, embora a sarça estivesse em chamas, não era consumida pelo fogo. "Que impressionante!", pensou. "Por que a sarça não se queima? Vou ver isso de perto. "O Senhor viu que ele se aproximava para observar". E então, do meio da sarça Deus o chamou: "Moisés, Moisés!". "Eis-me aqui", respondeu ele. [...] (BÍBLIA SAGRADA, 1991, Êxodo 3: 1-6, p. 72).

No fragmento acima vemos que Deus escolhe uma planta repleta de espinhos e sem nenhuma beleza para sua aparição a Moisés, o qual será servo de seus mandamentos. Moisés, no fragmento bíblico, apresenta uma Teofania sobre seu 'papel' no mundo, a partir da sarça, instrumento usado por Deus para chamar e abrir os olhos de Moisés.

Se temos uma intertextualidade neste poema, a qual perfaz o papel do Homem no mundo, podemos, portanto, afirmar que o papel do artista (poeta) no mundo se resvala da palavra para construir um novo mundo. O poeta possui o 'poder' da palavra, o 'poder' de manipular o caminho para chegar ao pleno constructo poético.

A poesia como emancipação (in) delimitável do reino da linguagem possui o poder de filtrar o real ou aprisioná-lo em seu próprio magma. E assim, ao prender o real nos resíduos do mundo concreto, a poesia abre as possibilidades da liberdade absoluta, sem qualquer limite. Todas essas possibilidades só acontecem através da manipulação artística, a 'mão' do artista (poeta) na construção de um novo cosmos, o cosmos da poesia.

Essa manipulação artística é claramente definida por Rosenfeld, como veremos a seguir:

[...] a criação de um vigoroso mundo imaginário, de personagens "vivas" e situações "verdadeiras", já em si de alto valor estético, exige em geral a mobilização de todos os recursos da língua, assim como de muitos outros elementos da composição literária, tanto no plano horizontal da organização das partes sucessivas, como no vertical das camadas; enfim, de todos os meios que tendem a constituir a obra-de-arte literária. (ROSENFELD, 2002, p. 37).

Segundo Rosenfeld, toda manipulação artística tem um caráter inovador, pois a literatura é a única 'arte' onde o homem pode viver e contemplar em plenitude sua condição no mundo, em uma relação do mundo factual com o fictício.

A partir desta intertextualidade, podemos inferir que o eu lírico de Roquette-Pinto busca nas "coisas" insignificantes e pequenas da vida a verdadeira essência da poesia. Da mesma forma como a sarça resiste a várias dificuldades para sobreviver, a poesia também se configura, pois não necessita de grandiosidades para existir, pelo contrário, emana das coisas mais simples da vida e resiste a muitas atribulações.

Se no fragmento bíblico mencionado, temos a Teofania de Moisés, no poema de Roquette-Pinto encontramos a Epifania do eu lírico na apreensão do substrato poético. A utilização do termo “ardente” acompanhado de “sarça” completa uma súbita sensação de realização ou compreensão da essência ou do significado de algo que é buscado, incessantemente, pelo eu lírico, e que ao final do poema se concretiza. Essa procura é a consumação de que a poesia está nas banalidades da vida.

Desta forma, com a análise estrutural e semântica, podemos induzir que “O que não fala” trata-se de um poema que ressalva as simplicidades da vida e enfatiza suas importâncias na constituição e manipulação poética. Além, é claro, da persistência na utilização de termos e fenômenos da natureza, características marcantes na poética de Roquette-Pinto.

O ofício de escritor exige e complementa-se pela intimidade e ‘apaixonamento’ existente entre o criador e a criatura, em que criatura é o objeto criado, o poema, para que ambos se tornem uno na materialidade do texto. Para exemplificar a configuração do ‘caminhar poético’ da poesia de Claudia Roquette-Pinto, analisamos o poema “Margem de manobra”, pertencente a quinta obra de poesia lançada pela escritora, também nomeada como *Margem de Manobra*, o qual versa sobre o encontro e a união entre o poeta e a poesia, apresentado a seguir:

***Margem de manobra***

Eu me cubro com o A da palavra farpada  
eu me cubro com o A que translada  
(e a memória é a ignição de uma ideia  
sobre dunas de pólvora).

Eu me deito na décima-terceira casa,  
eu me deito sob a letra de mãos dadas  
M: escondo entre escombros  
o sentimento que sobra.

Isto, sim, me comove,  
o anel, quando soa  
e engloba, envelopa,  
remove a pessoa  
- letra O, de vertigem e pó,  
que soçobra.

Eis o despenhadeiro,  
gargalo da fera,  
eis o R que trai, apunhala,  
desterra - eis o último tiro  
sem margem de manobra.

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 28)

Poema composto de dezenove versos distribuídos em quatro estrofes, construídos em versos livres e brancos, mas o último verso de cada estrofe obedece a mesma rima, com as palavras *pólvora*, *sobra*, *soçobra* e *manobra*.

Outro elemento essencial na análise estrutural do poema é a pontuação, que marca as cesuras na leitura da parte pelo todo. A autora utiliza muitos recursos gráficos, dentre eles a pontuação. O último verso de cada estrofe encerra-se com o ponto final, o qual no restante dos versos das estrofes não ocorrem. Esse recurso é utilizado para indicar o fim de um período e/ou encerrar uma ideia:

sobre dunas de pólvora). (v. 4)

o sentimento que sobra. (v. 8)

que soçobra. (v. 14)

sem margem de manobra. (v. 19)

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 35)

Outro elemento sonoro importante na decomposição e análise do poema é o ritmo. Sobre esse elemento fônico, temos a teorização de Antonio Candido:

A ideia de ritmo é muito complexa, e frequentemente muito vaga. Podemos chamar de ritmo a cadência regular definida por um compasso e, noutro contexto, a disposição das linhas de uma paisagem. No primeiro caso, ritmo seria, restritamente, uma alternância de sons; no segundo, uma manifestação da simetria ou da unidade criada pela combinação de formas. Em ambos os casos, seria a expressão de uma regularidade que fere e agrada os nossos sentidos. (CANDIDO, 2006, p.67).

A disposição das pontuações no poema impõe um ritmo pausado e reflexivo, portador de cesuras (cortes/paradas), em uma leitura com sílabas tônicas e átonas. Outra unidade rítmica que compõe o poema “Margem de Manobra” é o *enjambement*, um prolongamento da ideia de um verso para outro sem admitir a pausa que se faz no final de cada oração, as quais correm de formas isoladas em cada estrofe, pois os versos são interligados pelo seu sentido.

Todos esses recursos tradicionais da poesia – rima, ritmo, sonoridade, versos, estrofes, etc. – apresentam como efeito de sentido, neste poema, a íntima relação entre o artista e seu objeto, um envolvimento profundo, repleto de reflexões, pausas e cortes.

Para um desenho melhor da figurativização nos versos, a poeta emprega muitas figuras de linguagem, as quais tem por objetivo reforçar a “tensão” pretendida pela mesma. A

primeira a ser elencada é a anáfora com a repetição de termos no início dos versos um e dois, cinco e seis, quinze e dezessete, nas expressões:

Eu me cubro com o A da palavra farpada (v. 1)  
eu me cubro com o A que translada [...] (v. 2)

Eu me deito na décima-terceira casa, (v. 5)  
eu me deito sob a letra de mãos dadas [...] (v. 6)

Eis o despenhadeiro, [...] (v. 15)  
eis o R que trai, apunhala, [...] (v. 17)

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 35, grifo nosso)

Roquette-Pinto na construção de seus versos omite termos que se subtendem com facilidade pelo receptor. Essa elipse encontra-se no verso sétimo com a subtração do pronome “eu”, presente nos dois versos anteriores da segunda estrofe. A omissão do sujeito nesse verso dá-se pela conjugação do verbo esconder, que se situa na primeira pessoa do singular.

Ainda nesse sétimo verso temos um caso de homofonia com a junção do som da letra M e do verbo esconder. Na leitura desses dois fonemas formamos uma só expressão “me escondo”, motivado pelo som equivalente relativo à homofonia:

M: escondo entre escombros [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 35, grifo nosso)

Na consolidação da fluência entre os versos e uma análise global do poema, a autora utiliza a figura gradação, em uma sequência de ideias, como é notável nos versos dez, onze e doze com os termos *soa*, *engloba*, *envelopa*, *remove*.

Muitos sons parecidos, paranomásia, empregam um valor todo especial na leitura fluente do poema. Esses sons encontram-se nos versos sete, oito e quatorze, nos termos *escondo/escombros*, *sobra/soçobra*.

O aspecto metafórico, neste poema, encontra-se em dois âmbitos: da palavra e da frase. No âmbito das palavras o sentido é mais restrito. Verifica-se nos termos “anel” (verso 10) metáfora de união/companheirismo; “fera” (verso 16) metáfora de paixão, assunto central do poema.

Na análise dos versos, encontramos a metáfora frasal, a qual diferentemente da anterior, engloba a significação pertencente à soma de várias palavras e contextos. Essa

metáfora frasal é obtida em todas as estrofes, na junção de todos os versos é possível identificar a metáfora do ‘apaixonamento’ do artista pelo seu objeto.

Toda interpretação poética flui da análise individual dos dados sintáticos pertencentes aos versos. A partir dessa decomposição analítica é possível iniciar uma reflexão sobre os segredos velados nas entrelinhas.

Sobre esse fator de interpretação poética, teoriza Bosi: “[...] se os sinais gráficos que desenham a superfície do texto literário fossem transparentes, se o olho que neles batesse visse de chofre o sentido ali presente, então não haveria forma simbólica, nem se faria necessário esse trabalho tenaz que se chama *interpretação*” (BOSI, 2003, p.461).

O poema “Margem de Manobra”, de Claudia Roquette-Pinto, retrata metaforicamente a busca de um eu lírico pelo caminho adequado de seu processo criativo. Mas de uma forma visual, adquirida pela poeta com a colocação gráfica.

Poema que encerra o primeiro bloco da obra, obtêm um sujeito poético que se mistura às palavras, à cada letra que compõe a palavra Amor. O ato da escritura se faz nessa simbiose do corpo com as palavras que se movimentam em direção à vida que encarna a palavra Amor, em uma necessidade de deixar fluir em palavras seu mundo subjetivo e individual.

Cada uma das quatro estrofes que compõem esse poema representam de forma sensível e figurativizada as letras que formam a palavra Amor. Assim como na composição da palavra em estudo, a primeira estrofe do poema “Margem de manobra” retrata a letra A, composta em muitas palavras que a compõem. Metaforicamente esses versos relatam as mudanças e as inconstâncias causadas no âmago desse eu lírico na busca pelo AMOR à linguagem poética:

Eu me cubro com o A da palavra farpada  
eu me cubro com o A que translada  
(e a memória é a ignição de uma ideia  
sobre dunas de pólvora). [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 35)

O eu lírico depara-se com a “palavra farpada / [...] que translada”, pois a “memória é a ignição de uma ideia / sobre dunas de pólvora”. O lembrar do eu lírico ‘incendeia’ e eclode a poesia, ou seja, suas lembranças trazem à tona a poesia, mas para que essa explosão ocorra, é necessária um revisitar dos sentimentos mais íntimos, obscuros, que se esconde em seu âmago.



Segunda grafia na composição da palavra Amor, letra M, e segunda estrofe do poema, a autora induz o leitor a visualizar uma cena rotineira entre duas pessoas amantes. Desde o primeiro verso dessa estrofe, na expressão “décima-terceira”, nos conduz a identificar a colocação da letra M no alfabeto. A autora fizera todas as cenas dessa construção poética a partir da letra M, que nos remete, de fato, a impressão de mãos dadas entre duas pessoas, e/ou também, a relação íntima – buscada e alcançada pelo eu lírico – entre seu universo interno com as expectativas externas:

[...] Eu me deito na décima-terceira casa,  
eu me deito sob a letra de mãos dadas  
M: escondo entre escombros  
o sentimento que sobra. [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 35)

O casamento entre o poeta e o poema é claramente retratado pela utilização da letra M, a qual simboliza o laço de aproximação, na imagem das mãos dadas entre duas pessoas, mas além disso a letra M, também, apresenta como efeito de sentido a constituição da identidade, do DNA desse eu lírico, em que a poesia se encontra imbricada em seu ser, velada em suas ruínas, em seu âmago.

Continuamente temos a terceira estrofe e a terceira letra da composição da palavra Amor, letra O. Essa letra instiga pelo seu formato, moldura de aliança, enfatizada pelo termo “anel” empregada no décimo verso. A palavra e a letra reforçam a simbologia de união e envolvimento mais profundo, consequências de quem vive uma relação íntima de ‘paixões’. Essa simbologia persiste por todos os versos constituintes da terceira estrofe:

[...] Isto, sim, me comove,  
o anel, quando soa  
e engloba, envelopa,  
remove a pessoa  
- letra O, de vertigem e pó,  
que soçobra. [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 35)

O poder que o poema exerce sobre o eu lírico, o “engloba, envelopa / remove”, o deixa preso ao cosmos da poesia. Entretanto, esse estado de ‘prisão’ poética que o eu lírico se encontra é de vontade e desejo do mesmo, pois essa reclusão íntima e subjetiva é imprescindível para um envolvimento cada vez mais profundo entre o poeta e o poema, assim como também relatou Camões em seu soneto “Amor é um fogo que arde sem se ver”:

[...] É querer estar preso por vontade; [...]  
(CAMÕES, 1999, p. 55)

O amor em todas suas formas, seja ele pela pessoa amada e/ou pelo objeto criado, é permeado por sofrimento, desprendimento, mas acima de tudo, doação. Dessa forma obtemos a afirmação da dedicação do artista para efetivar o poema, o qual emana da poesia.

Encerrando a construção da palavra Amor e do poema, temos na quarta e última estrofe a significação da letra R:

[...] Eis o despenhadeiro,  
gargalo da fera,  
eis o R que trai, apunhala,  
desterra - eis o último tiro  
sem margem de manobra.

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 28)

O som alveolar dessa letra infere um tom agressivo e perigoso ao Amor enfatizado em todo o poema. Esse perigo reforça-se nos termos “despenhadeiro”, “trai” e “apunhala”, encontrados nos versos quinze e dezessete.

Termos constituintes dessa última estrofe metaforiza as dificuldades que cercam essa busca – incessante – pelo ‘fazer poético’. Mas a autora em seu último verso utiliza uma expressão muito sugestiva e esclarecedora sobre a temática em estudo, o qual nomeia o poema.

A expressão “margem de manobra” desenha um eu-lírico que se rende ao amor e todos os perigos que o cercam, pois não há como contemplar e viver o ápice da poesia sem passar por um grande e verdadeiro Amor.

A partir do estudo analítico e reflexivo desenvolvido, torna-se perceptível que a poesia se aprimora com solidez utilizando recursos gráficos e sintáticos para retratar o real de forma figurativizada, e conseqüentemente, semântica.

A poesia de Claudia Roquette-Pinto é uma poesia de sensações, a qual faz o leitor viajar em suas imaginações, trazendo à tona a materialização do que está sendo lido. Nesse poema podemos vislumbrar por meio da versificação e interpretação esse teor ‘materialista’, obtido por um acróstico poético, o qual consiste em formar uma palavra vertical com as letras iniciais ou finais de cada verso gerando um nome próprio ou uma seqüência significativa.

Esse recurso gráfico utilizado por Claudia Roquette-Pinto, nos remete a visualizações na significação de seus versos, pretendido e alcançado pela poeta na transmissão reflexiva do sentimento que cerca o engendramento poético e o âmbito da poesia em geral, o Amor.

A partir de todas as análises apresentadas neste capítulo, temos como tema norteador a metalinguagem, a qual permeia o universo da poesia, principalmente o mundo poético de Claudia Roquette-Pinto, e que são apresentados em três blocos distintos, mas dependentes, pois o artista necessita do encontro e da relação íntima com a poesia, para então, moldá-la da melhor maneira e transformá-la em poema.

Esse processo em utilizar a linguagem, para falar sobre a linguagem, Claudia Roquette-Pinto retrata em diversas entrevistas, como a apresentada a seguir na Revista *Oroboro*:

A minha aspiração é a de que, de alguma parte do lugar onde escrevo (e olha que há um custo alto - isso todo escritor conhece - em visitar esse lugar solitário), um verso, uma formulação, uma palavra imantada pela minha busca parta, como uma zarabatana de sentido ou de beleza, e vare a carne do leitor. (ROQUETTE-PINTO, 2004, p. 04).

O processo da construção poética, dita e vivida por Roquette-Pinto, é permeada de ambiguidades, divisões, embates, reflexões, solidão, adjetivos que se apresentam como respaldo e vida através das palavras, peça fundamental para sobrevivência do homem e, primordial, para a poesia:

[...] Poetizar consiste, primeiramente, em nomear. A palavra distingue a atividade poética de todas as outras. Poetizar é criar com palavras: fazer poemas. O poético não é algo dado, que está no homem desde o nascimento, mas algo que o homem fez e que, reciprocamente, fez o homem. O poético é uma possibilidade, não uma categoria a priori nem uma faculdade inata. Mas é uma possibilidade que nós mesmos criamos. Ao nomear, ao criar com palavras, criamos aquilo que nomeamos e que antes só existia como ameaça, vazio e caos [...] (PAZ, 2012, p. 174).

A partir da afirmação de Paz, podemos reafirmar e concluir que o poetizar de Claudia Roquette-Pinto vale-se da inspiração, mas, primordialmente, da transpiração, do difícil, longo e doloroso processo de decomposição e transposição que a poeta sofre para que o produto final, poema, alcance e traduza a magia da poesia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percorrer da fortuna crítica e dos poemas da escritora carioca Claudia Roquette-Pinto, e que compõem esta dissertação, revelam muito mais que aspectos formais da poesia contemporânea, destacam os percursos de Claudia Roquette-Pinto leitora, para Claudia Roquette-Pinto poeta.

Desta forma, a catalogação e sistematização que versam sobre a vida e obra de Claudia Roquette-Pinto deram respaldos e enfatizaram um dos aspectos mais relevantes de sua poética, a metalinguagem.

Logo, este trabalho divide-se em duas partes, montagem e estudo da fortuna crítica e análise dos poemas de diversas obras da escritora.

No primeiro capítulo, apresentamos e recolhemos diversos textos que versam sobre a vida e a obra da autora. Os textos abrangem diversos gêneros textuais, tais como artigos, resenhas, ensaios, depoimentos, entre outros, e variam entre os anos de 1991 a 2014. O material foi recolhido com o auxílio da rede mundial de internet.

A apreciação do material compilado salienta e valoriza um dos aspectos mais recorrentes na poética de Roquette-Pinto, o processo criativo, em que a autora versa sobre a magia do encontro com a poesia e, subsequente, o árduo trabalho com a palavra, visando concretizar o abstrato em concreto, em materializar a poesia em poema.

Diante esses fatores marcantes, fez-se necessário a criação de um capítulo para a exemplificação e verificação desse vetor metalinguístico em onze poemas da escritora, distribuídos nas cinco primeiras e seguintes obras da poeta – *Os dias gagos*, *Saxífraga*, *Zona da sombra*, *Corola* e *Margem de manobra* –, delineando, a partir do metapoema, traços da poética de Claudia Roquette-Pinto.

O processo de criação poética é um tema utilizado por diversos escritores, e Roquette-Pinto não difere dessa maioria.

Entretanto, a poética de Roquette-Pinto se constrói a partir de aspectos da natureza, nos detalhes pequenos e insignificantes da natureza. As composições utilizadas pela poeta, a partir de imagens e termos da botânica, simplifica e reflete a própria essência da vida, pois assim como na poesia, a vida, também, necessita de reflexões e detalhes para obter sentido.

Enfim, a junção e complementação dos arquivos que constituem a fortuna crítica e as análises de poemas de cinco obras de Claudia Roquette-Pinto, configuram um estudo poético da poesia dentro do próprio poema – metapoema –, temática retratada com a delicadeza, sensibilidade de imagens, sensações da natureza e a sedução das palavras.

Todo esse preciosismo, construído artesanalmente pelas mãos do artista, próximos à realidade humana, aproxima o mundo factual do fictício, servem e reforçam a importância sobre o que é fazer poesia, principalmente nos dias atuais.

A utilização de aspectos do mundo real é, exatamente, o artifício mais utilizado por Claudia Roquette-Pinto, na intenção de ilustrar e formar um panorama sobre seu percurso do encontrar com o concretizar a poesia.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Franklin; GANDOLFI, Leonardo. Ou a sintaxe orgânica de Claudia Roquette-Pinto. *Revista ZUNAI*. s/1, 2005.

BARROS, Manoel. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 75.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de Ivo Storiolo. São Paulo: Paulus, 1991. Edição Pastoral.

BORGES, Jorge Luiz. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSCO, Francisco. A claridade e a sombra. *Blog Claudia Roquette-Pinto*, s/1, 1998.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: \_\_\_\_\_. *Céu, inferno*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidade, 2003. p. 461-479.

\_\_\_\_\_. (Org). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

CALDAS AULETE, Francisco Júlio. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 2011.

CAMÕES, Luis Vaz de. *Lírica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

CAMPOS, Jorge Lúcio de. Zona de Sombra, de Claudia Roquette-Pinto. *Jornal de Poesia*, 2005.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3 ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudo de teoria e história literária*. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução: Vera da Costa e Silva. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CLÁUDIA Roquette-Pinto. *Entrelivros*, s/1, s/d.

COELHO, Eduardo. Margem de Manobra. *Revista SIGMA*, UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luis F. Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 5 ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.

DANIEL, Claudio. A música do pensamento de Claudia Roquette-Pinto. *Revista Cult*. São Paulo, Junho de 2013.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução: Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.



FERRAZ, Heitor. Poesia presente: Claudia Roquette-Pinto. *Prosa e poesia*, UOL. São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_. Claudia Roquette-Pinto. *Trópico*, s/l, s/d.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 5ª Ed. Curitiba: Positivo, 2010, p.590.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. Araraquara, SP, 2006. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

GUIMARÃES, Rute. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1972.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. 14 ed. São Paulo: Ática, 2008.

GRÜNEWALD, Jose Lino. *As palavras fora do padrão*. O Globo, Rio de Janeiro, 1994.

HOUAIS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 237.

LIMA, José Batista de. *Orides Fontela: aspectos da fortuna crítica*. Três Lagoas, MS, 2010. Dissertação (Mestrado, Estudos Literários) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS.

NETO, João Cabral de Melo, *Obra Completa*. [org. Marly de Oliveira] Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2003, p. 69-70.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, Jane Chistina. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antonio (1963 – 1976)*. Assis, SP, 2001. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

PETRONIO, Rodrigo. Jardins Simétricos. *Jornal de Poesia*, s/l, s/d.

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. *Faces do conto de Luiz Vilela*. Araraquara, SP, 2006. 2 v. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Os dias gagos*. Rio de Janeiro: Edição autoral. 1991.

\_\_\_\_\_. *Saxifraga*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993.

\_\_\_\_\_. *Zona de sombra*. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Corola*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

\_\_\_\_\_. *Margem de manobra*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem*. In: CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SALVINO, Rômulo Valle. Flores entre metáforas e demônios. *Blog Claudia Roquette- Pinto*, s/l, s/d.

SANDMANN, Marcelo. Das coisas de dentro do dia-a-dia. *Oroboro*. Paraná, 2004.

SIMON, Iumna Maria. Situação de Sítio. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n.82, 2008, p.151-165.

VIRIATO, Lucas; MORAES, Marilena. Poesia é a tecnologia de ponta da língua. *Plástico Bolha*, Rio de Janeiro, setembro de 2006.

WALTY; CURY, Ivete; Maria Zilda. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1999.

William Wordsworth. *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/William\\_Wordsworth](http://pt.wikipedia.org/wiki/William_Wordsworth)>. Acesso em: 20 de Abril de 2014.

# APÊNDICE

## MEMORIAL DESCRITIVO

### O JOGO DA VIDA

Mais do que somente uma compilação de fatos e produção acadêmica nesse relato que aqui se inicia, pretendo não somente enumerar os fatos, acontecimentos e produção durante minha trajetória acadêmica, mas, sobretudo, descrever os princípios que nortearam a minha inserção na vida acadêmica nos seus diferentes âmbitos - assistência, ensino e pesquisa - bem como os diversos modelos com quem tive a felicidade de aprender.

Acredito que seja necessária uma rememoração educacional antes do meu ingresso no mundo acadêmico. Desde os primeiros anos do ensino fundamental, todos cursados em escola pública, a magia e o poder das palavras me fascinavam. A relação íntima que o professor tinha com as palavras me hipnotizava, e eu achava que o professor - também chamada de 'tia' - obtinha poderes 'sobrenaturais'.

No momento em que comecei a, também, me relacionar com as palavras e seu universo, pude constatar o que já desconfiava, a magia envolvente das palavras e, a partir desse momento, nunca mais consegui me desvincular desse universo fascinante.

Durante toda minha formação educacional – fundamental e médio – as construções vocabulares e suas significâncias me intrigavam e lançava-me mais adentro desse mundo das letras. Foi então que resolvi prestar, em 2007, o vestibular de inverno da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, para o curso de Licenciatura em Letras, Habilitação Português/Literatura, e para minha felicidade passei no vestibular e realizei minha matrícula no mesmo ano.

Entrar em uma Universidade Federal foi a realização de um grande sonho. Poder estudar em um lugar bem conceituado, representava o orgulho de toda a minha família e início de um novo sonho.

Meu ingresso na vida acadêmica, efetivamente, realizou-se em 2008, momento de muito orgulho para todos os integrantes da minha família. Os quatro anos de graduação foram extensos e cansativos, pois morava em Mirandópolis e, durante todos esses anos, trabalhava no período do dia e no início da noite embarcava no ônibus com destino a Três Lagoas.

Da minha época de graduação, gostaria de salientar a oportunidade de aprendizagem e convivência com pessoas que me ensinaram muito, em quesitos pessoais e profissionais.

Além, é claro, das disciplinas cursadas – obrigatórias e optativas – as quais foram fundamentais para a consolidação da minha formação.

Meu encontro com a poesia iniciou-se no curso de uma disciplina optativa, ofertada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kelcilene Grácia-Rodrigues, intitulada *Estudos Específicos do Texto Poético*. Nesta disciplina as análises de poemas eram constantes e instigantes; a cada descoberta, a cada verso, a cada metáfora desmontada, a cada poema analisado minha vontade de estar em contato permanente com a poesia aumentava e solidificava.

Foi então que decidi, em 2011, prestar o Processo Seletivo de Mestrado em Letras, mas – infelizmente – não fui aprovada, entretanto, não desisti. No início do ano letivo de 2012 me inscrevi como Aluna Especial do Mestrado, na disciplina, também ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kelcilene Grácia-Rodrigues, sobre *Teorias da Metáfora*, na qual me inseri na rotina do mestrado e me encontrei, ainda, mais próxima da poesia. Nessa mesma época, também participei, como ouvinte, da disciplina *Teorias do Gênero Poético*, ministrada pelo Prof. Dr. José Batista de Sales.

Durante o primeiro semestre do ano de 2012, participei ativamente da vida acadêmica do mestrado, conheci novas pessoas, e pude me preparar para prestar um novo processo seletivo para o Mestrado. Mas assim como a poesia, a vida muitas vezes nos prega ‘peças’ e, em meio a essa dedicação incansável e a felicidade proporcionada pelo mestrado, uma tristeza muito grande passou a fazer parte de meus dias, a morte de meu pai, a qual presenciei sem poder mover uma ‘palavra’ para mudar esse destino.

Entretanto, como diz o ditado “depois de uma tempestade, o Sol sempre brilhará”, em setembro de 2012, surgiu uma oportunidade de ministrar aula de Língua Portuguesa em uma Escola Estadual de Três Lagoas e, sem pensar muito, aceitei e agarrei essa oportunidade, passei então a residir em Três Lagoas.

No final de 2012 me inscrevi, novamente, para o Processo Seletivo do Mestrado, optando pela linha de pesquisa de *Historiografia literária: recepção e crítica*, composta pelos professores Kelcilene Grácia-Rodrigues, José Batista de Sales e Rauer Ribeiro Rodrigues. Após momentos de nervosismo, angústia, ataques gástricos e crises de choro-dor em cada etapa de preparação e de provação (avaliação para os professores), fui aprovada no processo seletivo. Muitos choros-risos se seguiram, aliados a inúmeras comemorações e felicitações da minha família e meus amigos.

Mestranda, sou orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kelcilene Grácia-Rodrigues, decisão de muita felicidade para mim, pois meu projeto foi feito visando ela como orientadora. Meu

projeto visava estudar e fazer uma leitura da poesia em *Corola* (2000), de Claudia Roquette-Pinto.

Com o início do ano letivo de 2013, definimos a minha grade curricular de créditos. Cursei, no primeiro semestre, Seminários de Dissertação, ministrada pelo Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues; Teorias do Gênero Poético, ofertada pelo Prof. Dr. José Batista de Sales; e Tópicos Especiais: *Leituras e leitores na literatura brasileira*, divididas pelos professores Marisa Lajolo e João Cesário Leonel Ferreira.

Submersa nas teorias e conceitos apreendidos durante as aulas do Mestrado, me certificava de minha escolha, o mundo literário, mais especificamente da poesia. Mas, como precisava trabalhar, estava muito difícil conseguir conciliar o estudo do mestrado com as aulas, correções, reuniões, e tudo o que cerca o mundo de um professor. E foi dessa forma, tentando assimilar o planejar, ministrar, avaliar, corrigir com o assistir aulas, apresentar trabalhos, ler e resenhar os textos, até a concessão de minha bolsa pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), no findar do mês de Junho de 2013.

Ingressei, portanto, no segundo semestre letivo do Mestrado como bolsista, requisito que me exigiu muita disciplina e dedicação, mas também, me proporcionou mais tempo e disposição para suprir todos os deveres propostos.

A partir daí, como bolsista, no segundo semestre de 2013, realizei o “Estágio de Docência”, sob a orientação da Profª. Kelcilene, na disciplina “Introdução a Teoria Literária” no primeiro ano de Letras/UFMS/Três Lagoas. Matriculei-me nas disciplinas “Teorias da Narrativa”, ofertada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kelcilene Grácia-Rodrigues; “Tópicos Especiais: Fortuna crítica e acervo literário”, ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Clara Ornellas, e “Tópicos Especiais: A crítica literária e a ficção brasileira”, sob a responsabilidade do Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues, atendendo assim todos os créditos exigidos pelo regulamento do Mestrado.

Ainda no segundo semestre de 2013, participei - com apresentação de trabalhos individuais - de dois eventos, sendo eles: IV SIMPÓSIO DA REDE CENTRO-OESTE DE ENSINO E PESQUISA EM ARTE, CULTURA E TECNOLOGIAS CONTEMPORÂNEAS - REDE CO3 (Três Lagoas/MS), com a comunicação *O processo metafórico em Corola, de Claudia Roquette-Pinto*; e a XVIII SEMANA DE LETRAS e II JORNADA DE ESTUDOS DE LINGUAGENS: MEMÓRIA E PESQUISA (Campo Grande/MS), com a comunicação *Entre o real e o figurado: o efeito das sensações em Claudia Roquette-Pinto*.

Todas essas apresentações orais me proporcionaram a compreensão e a amplificação do meu objeto de estudo, pois todas as contribuições obtidas nestes eventos me direcionaram a trilhar o caminho que me encontro atualmente. Levaram-me a entender e aceitar as

diversidades de ideias, e os inúmeros caminhos e “verdades”. Por isso, entender que a diversidade é constitutiva de toda e qualquer relação foi o principal ensinamento deste processo.

Finalizo este memorial afirmando que “Dissertar” é um ato paradoxalmente solitário e coletivo. Afastada dos colegas de sala, da família e de grande parte dos amigos, as reflexões fluem a partir dos ombros dos gigantes: os teóricos e minha orientadora, a professora Kelcilene, que muito me ajudou em suas orientações, pois a partir de sua leitura novos horizontes se abriam diante os meus olhos.

“Dissertar” trata-se de uma atividade rotineira, intensa, embora com período pré-determinado (dois anos) de um escolhido afastamento social, recusa de convites para festas e passeios; as mudanças de hábitos, como noites em claro, as produtivas madrugadas, onde minha melhor companhia é a tela de meu computador. Enfim, diversos sacrifícios sofridos e ainda vividos, para que esse sonho possa ser transformado em realidade.

# ANEXOS



Anexo 1

ALVES, Franklin; GANDOLFI, Leonardo. Ou a sintaxe orgânica de Claudia Roquette-Pinto. **Revista ZUNAI**. s/l, 2005. Disponível em: [http://www.revistazunai.com/ensaios/leo\\_gandolfi\\_franklin\\_alves\\_claudia\\_roquette\\_pinto.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/leo_gandolfi_franklin_alves_claudia_roquette_pinto.htm). Acesso em: 15 de Novembro de 2013.

**OU A SINTAXE ORGÂNICA DE CLAUDIA ROQUETTE-PINTO**

*Franklin Alves (UFF - CNPq)*  
*Leonardo Gandolfi (UFF - CNPq)*

**Por causa de Herberto Helder e José Kozer**

Bons poetas possuem suas próprias poéticas. Muitos são os exemplos. No entanto, talvez seja necessário circunscrever algo do que se entende aqui por poética, para que seja possível notar tal pluralidade. Há algum tempo a literatura tem se voltado, senão diretamente contra poéticas como as de Aristóteles, Horácio e Boileu, mas contra pensamentos diretivos de seus meios e/ou fins. No século XX e ao longo dele, esta indisposição ganhou força e se sedimentou como *forma de estar* quando o assunto é poesia. Poetas e poemas estão colocados sobre fissuras que corrompem o senso comum da linguagem, que também é o senso da sociedade. Por isso, alguns textos, devagar ou contundente, operam seus instrumentos na desmontagem da comunicação. A mensagem é sempre uma outra mensagem, inacabada, incompleta.

Assim, em tempos como estes, em que só com dificuldade as coisas são nomeadas, não é necessário dizer mais acerca do que seja uma poética, talvez seja apenas válido marcar que elas são pessoais e, portanto, únicas. Esta singularidade ganha força e visibilidade na sintaxe que o poema gera. Onde se lê sintaxe, observam-se os jogos de concordância, subordinação e ordem das palavras que, no verso, alteram-se segundo as necessidades impostas pela relação entre sujeito e linguagem. Há algo como a subversão do estabelecido no que tange o que é comunicável. Texto que alarga as fronteiras do mimético, ressemantizando coordenadas e ordens de grandezas de acordo com ângulo e voz que privilegiam ou criam. Enfim, uma linguagem que é física, porque não toca o real, mas o constitui num ir-e-vir de autonomia e dependência, ultrapassando tais demarcações outrora estanques.

Bons poetas possuem suas próprias poéticas, e isto acontece com Claudia Roquette-Pinto. A partir destas considerações, um pequeno percurso de leitura, parece, poder ser trilhado. A imagem examinada será a do orgânico, a da escrita como tecido em que imagens interagem quase que fisiologicamente. É esta a sintaxe poética de Claudia: roubada em sua formação de um modelo metafóricamente botânico. Ou seja, o orgânico enquanto constituição do corpo vivo que é o texto - como se seus versos assimilassem certa estrutura espessa dos vegetais, os pistilos e os estames das flores ou ainda fibra por fibra toda a carne dos frutos. O percurso de leitura se propõe, então, no levantamento dos índices e símbolos que deixam ver esta matéria viva e entreaberta. Segui-lo, de certa forma, é perceber como a linguagem, sem perder sua lucidez, contamina-se por este sistema. Melhor ainda, ler a poesia de Claudia não para ouvir o que diz ou ver o que mostra, mas para compartilhar de sua fisiologia, não exclusivamente como metalinguagem que também é, mas para conviver com sua matéria, participar de seu funcionamento, tocar sua textura, ou, por fim, entrar no corpo do poema e experimentar a escrita, aqui feminina em seu convite.

Essa sintaxe orgânica, no entanto, não pode ser linear, discursiva nem tampouco pacífica em seu desenvolvimento. Para isso, três razões se interpenetram. A primeira diz respeito diretamente à própria maneira de ser do poema - é, portanto, mais histórica do que pessoal, pois concorda com aquele estado irresoluto que a poesia assume na modernidade: questionando o fundamento desenfreado e utilitário da sociedade pelo menos desde meados do século XIX. Isso está também relacionado à, já dita, subversão do comunicável, modo de contravenção do *status quo*, que talvez seja um último resquício utópico, ainda profícuo, herdado pela poesia contemporânea em geral. Uma segunda razão para a não-linearidade dessa poesia já foi mencionada e paga tributo imediato ao que se chamou de orgânico - pois é constituinte da formação desses tecidos toda uma complexidade natural que, vertida em linguagem no poema, tende também ao intrincado. A terceira razão para o aspecto não

linear da poesia de Claudia Roquette-Pinto também possui grande importância, já que está relacionado ao fato de ser a subjetividade o maior vetor da poesia em geral. Mesmo quando ausente, o sujeito é o centro do campo de força do poema, e em Claudia isto não se constituirá de forma diferente. Em verdade, não é a sintaxe orgânica o que conduz ao sujeito poético, ao contrário, é a subjetividade, num jogo de presença e recalque, que conduz a tal organicidade de seus versos - processo de subjetivação que terá imensa importância noutra característica de sua poesia: as afinidades eletivas colhidas na literatura, na fotografia e, principalmente, na pintura.

Será em *Os dias gagos* (1991), seu primeiro livro, que a leitura começa. Os versos "espelhos não refletem / mais a cara do dono" (p. 23) apontam bem o espírito de busca subjetiva que atravessa todo o livro. Como a maioria dos estreates, a poeta aqui ainda pesquisa linguagens e sonda formas diversas de estar no poema: desde o enfrentamento do tempo, "se desisto do poema empalidecem as pêras" (p. 8), até a encenação de uma escrita que se quer feminina, em diálogos com Sylvia Plath, Adélia Prado e Ana Cristina César. No entanto, a última parte do livro apresenta o que será doravante a tônica na obra de Claudia, tanto em coerência como em qualidade. Sob a epígrafe de um Gullar sensível à matéria das pêras (aliás, é uma pêra que ilustra a capa e quarta capa do livro), a poeta apresenta cinco poemas, o quarto deles, chamado "no ateliê", será praticamente a gênese de sua sintaxe orgânica:

*de tudo o que podia ter brotado  
na luz supérflua da meia manhã  
- pólen, formigas, os pequenos rastros,  
as asas fáceis que te roçam o lábio -  
uma palavra caiu no assoalho.  
nem dura era, essa maleável  
e nunca dentes para aprendê-la  
mas obscura abrupta e hiatos.  
abrindo sulcos dentro desse quarto  
arrepinando o pêlo das ameixas  
(crescia um húmus entre as duas letras)  
a boca avessa que se fecha ao tato.  
flor impossível para as tuas telas.*

(p.50)

Um ateliê é o local preparado para execução de trabalhos de arte. No entanto, este lugar evoca uma materialidade mais própria à pintura e à escultura do que à escrita. Não à toa, o poema acima é plástico, não só na dramatização da queda literal da palavra (táctil com seus hiatos), mas em toda a delicadeza com que assimila e observa um organismo botânico: "(crescia um húmus entre as duas letras)". Ao mesmo tempo, há o impasse, pois existe a palavra como fruto, porém não o fruto-palavra enquanto alimento. Por isso, a boca aqui é avessa, fechada "ao tato" e conservando-se exatamente no espaço entre o alimento e o dizer, ou seja, numa impossibilidade. Materialidade insuficiente estendida ao objeto pictórico final, tocado agora por um feixe de subjetividade que a segunda pessoa possessiva, finalmente, deflagra: "flor impossível para as tuas telas".

O poema "no ateliê" partilha da sintaxe orgânica, contaminação botânica da escrita, porém em seu momento embrionário, quando ainda não repercute para além de si mesma - talvez por isso o problema da impossibilidade. Outros momentos desta parte de *Os dias gagos* são exemplos do que se falou, seja pela contigüidade fonética, seja pela assimilação semântica de texturas, respectivamente em: "cada nêspira / uma vêspera" (p. 47), "a pêra envenena o ritmo. / a sala toda orbita a seu favor" (p. 49), e ainda, "a ponta corada machuca / estira outra cor na curva / rubor que amarela e aveluda" (p. 48). O último poema do livro, oportunamente chamado "no jardim", experimenta sem medo uma reverberação ainda maior: "o verão recomeça sua linhagem de folhas" - a própria visão, sentido solicitado, re-aprende o seu ofício segundo a poética pessoal do texto. É por isso que o último verso do poema se escreve com a autoridade e consciência de quem, daqui para frente, apesar das intempéries, acredita saber o que fazer: "eu escuto o que tem que ser dito". (p. 51).

Embora seja seu segundo livro, *Saxífraga* (1993) é um dos trabalhos mais densos na obra de Claudia Roquette-Pinto. O movimento neste livro é duplo. O primeiro consiste no fechamento, estreitamento ou intensificação da prática desta sintaxe orgânica - assim, há a afirmação de sua poética em cada poema do livro. O segundo, na abertura, uma vez que assumindo sua linguagem, a poeta ganha a liberdade de ler e descobrir o mundo a partir desta experiência. É esse movimento que introduz em seu texto outros textos, outras fisiologias. E, sobretudo, será a partir daí que Claudia aprimora-se, porque serão suas escolhas de leitura, re-arranjadas e re-materializadas segundo sua escrita, que consolidarão uma certa subjetividade lírica. Daí, as freqüentes referências, explícitas ou não, a nomes como Picasso, Lorca, Rockwell, Guimarães Rosa e tantos outros convidados. O movimento, portanto, é duplo: fechamento e abertura, espécie de oferta e recusa. Leitor e leitura num jogo feminino de sedução.

O poema "rastros" é exemplo do primeiro movimento. Tal procedimento arregaça a linguagem e quem nela se diz, daí um verso como "e eu no espinheiro, sem rumo". A princípio como um Drummond, *gauche* talvez em sua indeterminação, mas não tanto, pois se no mineiro a flor que vencia a superfície dura possuía uma cor que não se percebia e pétalas que não se abriam (cf. "A flor e a náusea"), a de Cláudia, de outro tempo e de outra lógica, nasce num "chão de pedregulhos" e enquanto "flor [de] essência saxátil" (p. 06), ou seja, aquela que vive ou se desenvolve sobre ou entre rochas e pedras. Na aspereza, a flor de Drummond está desamparada, a de Cláudia, ao contrário, sobrevive apenas nela.

Pelo mesmo caminho, o poema "minima moralia" é um concentrado metonímico - pequena peça de metalinguagem em que a pétala aqui é a página onde se surpreende a carnadura do poema "sem transparência de luz" (p. 07). Opaca porque densa: não transparece a realidade circundante cuja metonímia aqui é a floresta, com seus sons e fluidos. Pequena flor sozinha, desigual, delicada em sua espera e no corpo dos seus versos. O poema "bãdinjãna" também é peça exemplar da intrincada poética de Cláudia, importante momento de confirmação de sua sintaxe orgânica:

*é o azul      ciano      negro  
a fome de cor neste negro  
é a pele                  espelho  
de virgindade      ancas  
que impeles aos céus*

*ou o turbilhão - que ninas -  
de vespas de escuridão  
(no teu ventre)  
o que  
te aparentas  
à louca maçã da palavra?*

(p. 09)

Ao presenciar o vegetal, a discursividade é posta de lado em favor da junção de imagens aparentemente desconexas: as frases nominais adjetivam os versos que, alongados artificialmente pelos espaços em branco, dão aos adjetivos, material cromático, um caráter substantivo; há uma dança semântica em que os sentidos vão desembocando num "turbilhão", e por diversas vias, na carne da berinjela que é o "ventre", corpo da escrita, "maçã da palavra". Nisso vê-se, sobretudo, uma feminilidade que não é feminista, com todos seus clichês de erotização ou fragilidades reclamadas, mas feminina em seu doar-se difícil e saborosa num jogo de sugestão e sedução: *vide* a surpresa do leitor diante do nome do poema, referência ao étimo árabe da palavra berinjela. Enfim, eis o texto: conjunto de versos coerente em seu propósito de verossimilhança, cujas imagens diversas funcionam entre si em numerosas relações de interdependência e sentido, próximo talvez do funcionamento de qualquer plano filamentosos, seja da berinjela ou da flor, quando surpreendidas de perto.

No poema "tomatl" promove-se, quase por extenso, o encontro da fruta com a palavra, instaurando assim um mover-se, já visto aqui, entre o alimento e o dizer: imbricado ir-e-vir que talvez seja o centro da escrita de Claudia. Apesar dos "laivos de verde" do fruto quando mordido, o que se experimenta, porque o poema se constitui de linguagem, é o som do "l" final, consoante líquida que, a um só tempo, assalta e irriga o fruto: materialidade própria, antes de tudo, à palavra. Ao fundo ainda, a imagem persistente da "maçã amorosa": suficiente para lembrar que aquilo que, implicitamente, o poema faz é um convite, e este é inerente ao feminino. Gênero construído que também se deixa flagrar no detalhe do quadro da pintora barroca holandesa Rachel Ruysch (**Flower still life**, de 1700) que serve de ilustração para capa do livro: flores de um colorido assimétrico - dramatizadas pela luz - onde se observa uma abelha que as poliniza, numa referência também ao convite do poema.

O poema seguinte, "castanhas, mulheres", confirma esse erotismo proposto, pois aparece aqui "como resultado de um corpo-a-corpo vitalizante com a própria linguagem" (Pedrosa, 1999, p. 147). A sintaxe orgânica com que a poeta *ferre* a mensagem - comunicação cotidiana - é simbolizada aqui pelo alfabeto avesso às mãos que, porém e mesmo assim, elas seguraram - alfabeto ou castanhas. (Pequenas mãos que têm, no poema, algo de delicado, análogo ao famoso verso de Cummings: "no body, not even the rain, has such small hands"). Claudia Roquette-Pinto *ferre* a mensagem numa corporeidade cuja espessura é, outra vez e ao mesmo tempo, a da escrita e do "gomo [que] lateja". Em outras palavras, mulheres que são castanhas, castanhas que são palavras, palavras que são mulheres, tudo girando feito um grande sistema, onde o todo é a leitura, o enfrentamento: "ela e ela / desabotoa / entre os dedos" (p. 11).

Há ainda muito em *Saxífraga*. Na seção "ele", última parte do livro, intensifica-se a questão desta feminilidade. Conforme a insistência, em Claudia o poema é convívio com o leitor, convite. Sua botânica, emaranhado vivo, é o próprio ato de leitura, mecanismo de mútua interpenetração - espécie de sexualidade dotada de outra fragilidade, de outra erótica. Primeiro o jogo de sedução, depois o acesso ao corpo, o alimentar-se, e por fim o estranhamento, a pausa crítica, a dúvida, o outro: que de certa forma é início e fim de sua poesia. O poema "presença" trabalha de perto com tais questões:

*página vazia, nua pál  
pebras al  
fombra de gesso em prévia o  
calcanhar au  
sência de som que ama  
cia o poema (cúpula trê  
mula à intenção de  
transbordar) assim  
eu frente ao teu  
corpo  
súbito!  
varando o ar*

(p. 29)

Chama atenção a quebra das palavras ao fim de alguns versos, dando luz a outras imagens e, também, a estranheza de certos sintagmas e suas texturas, "al / fombra de gesso", "cúpula trê / mula à intenção de", que parecem simular o ato sexual, a escrita. O eixo masculino-feminino, em "presença", é paradoxalmente contorcido, ou melhor, invertido: masculina pode ser a página em branco; feminino pode ser o lápis e a caneta com que se escreve, ou ainda, o dedo com que se digita e datilografa. E ainda, na mesma direção, as mesmas insinuações: masculino pode ser o ar que a primeira pessoa escrita atravessa, "eu frente ao teu / corpo / súbito! / varando o ar" (p. 29); feminino é aquilo ou aquele

que passa por dentro, escrevendo. Porque quem entra no poema também se deixa penetrar. Estereótipo tencionado: o poema como a carne do mundo, oferecida e desejada.

Em "poema submerso", o convite é novamente feito, numa série de cortes que também parecem acompanhar os movimentos do jogo sedutor (a escrita?): "olho: peixe-olho que / desvia a mão enguia / a pele lisa a / té o umbigo e logo / a flora de onde aflora / (na virilha) o / barberruivo an / fíbio: glabro". E o outro, o masculino, acessa o corpo, e logo é incorporado ao fim do texto, não sem surpresa, com a morte que o gozo (o poema escrito?) proporciona: "ei-lo ao pé da frincha que / borbulha (esbugalha?) / roxo incha e mergulha em / brasa estala / e agora murcha / peixe-agulha e / vaza / vaza" (p. 32). Estereótipo revisto: o poema enquanto dúvida, impossibilidade, morte, porém, encontro.

A seção "o olho armado", penúltima do *livro*, é a intensificação do já mencionado movimento de abertura na poética de Cláudia Roquette-Pinto: o convite ao leitor estende-se agora a outras obras de arte, como a fotografia, e, especialmente, a pintura. Seus exercícios de *écfrase*, representações verbais de representações visuais, porém, não funcionam como impedimento da leitura do poema escrito, uma vez que o quadro e a fotografia funcionam como algo adicionado, acima e além daquilo que está inteiramente presente, ou seja, o texto escrito na página. Isto porque muito mais do que tematizar a forma já pintada, ou a forma revelada, predisposta para a transposição, *forma formada*, tematiza-se a forma que se dá a ver, *forma formante*, pois o mais importante será aquilo que gemina a criação do poema e seus mecanismos (Lima, 2002, p. 173). O conhecimento das práticas ou sintaxes destes artistas será uma possibilidade de reconhecimento, pois frente ao outro que o texto de Cláudia se constituirá como de fato seu. No escolher das preferências pessoais, o poema forma o autor, suas características constitutivas, vontades e razões de ser. É o lúcido pôr em prática da máxima de Rimbaud - *Je est un autre*. Borges, no epílogo de **O fazedor**, figura em cores e sons esse procedimento:

*Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto* (2000, p. 254).

Assim, os poemas de "o olho armado" são todos decisivos. Quase todos os poemas fazem referência óbvia a nomes como os de Frieda Kahlo, Monet, Man Ray, Marc Chagall e outros. Este mecanismo será importante para a constituição da própria voz *que fala no poema*, desenhada a partir daquilo que, criticamente, é selecionado no processo de subjetivação: a poeta, pacientemente, coleciona presenças e as incorpora à sua sintaxe pessoal, monta seu *pai de uma* com imagens várias e, logo, a imagem do seu rosto. Não à toa, os poemas com Picasso e Munch fazem menção direta a autorretratos, eles reconhecem a representação da própria imagem da face dos outros como importante forma de construir a subjetividade de seu texto. É como se, da mesma maneira que Borges, cada nome, cada obra fosse um ponto contíguo a outro, e a ligação destes formasse, devagar, um todo que é o corpo do texto - pêlos, músculos, língua, e, por fim, o rosto. Neste sentido, a epígrafe de Cézanne aponta bem a relação sempre mediada destas formações subjetivas: "pintura é a natureza vista através de um temperamento". A primeira parte do poema "stabile (calder)" exemplifica esse movimento de abertura, incorporação e reconhecimento:

*i. lá: uma mínima lua, e pensa  
já: uma boca que se con  
centra em o - entre  
as duas circunferências  
tudo que se diz  
tende (e pênd  
ula) propende ao poema*

(p. 22)

Mais uma vez o texto lança mão da não-dircursividade. Aqui e ali, há a impressão do caos e, paradoxalmente, a impressão da simetria. As imagens seriam inverossímeis se a feitura dos versos, seu arranjo, não dispusesse as palavras de modo coerente com sua poética - o rosto que, indiretamente, se forma. O *stabile*, a princípio, faria contraposição ao móbile, escultura em movimento, que foi a tônica, a partir dos anos 30, na obra do citado artista norte-americano Alexander Calder. São eles esculturas que interagem com o lugar onde estão, porque respondem às correntes de ar ou à ação do observador, de certa forma, alterando as relações espaciais. O poema, embora se chame *Stabile*, guarda fortes características dos móveis e, talvez, tenha este nome porque impresso e materialmente imóvel na página. Isso talvez sirva apenas para tencionar ainda mais as forças semânticas dos versos de Claudia. Todo o texto é o mover de um pêndulo, que primeiro é analogia da forma lunar. Esta imagem depois da pausa crítica ("e pensa / já") torna-se a imagem da boca. Boca, língua, voz, fruta, flor, mãos, texto e rosto. Subjetividade movente surpreendida em construção. Metamorfoses que dispersam o poema, mas o tornam, ao mesmo tempo, irresistivelmente coeso em seu propósito orgânico.

*Continua no próximo número da Zunái*

**Franklin Alves** nasceu no Rio de Janeiro. Poeta e ensaísta, é autor do livro de poemas (inédito) *Céu Vermelho*.

**Leonardo Gandolfi** é poeta e ensaísta.

## Anexo 2

AMARAL, Beatriz H. Ramos. Entre lobo e cão: volúpia da raiz no reino de contrastes: a potência da prosa poética de Claudia Roquette-Pinto. **Revista Eutomia**. Recife, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA>. Acessado em: 20 de fevereiro de 2015.

“... apenas uma fagulha atrás do acontecimento. Por assim dizer, no olho da aconteccência. Com a disposição e destreza do índio à beira-rio, pegando o peixe pela sombra, a lança varando, mais do que o peixe, a hipótese do peixe.”  
(Claudia Roquette-Pinto, Entre Lobo e Cão)

É na sintaxe do corpo e na taticidade das raízes, entre expressivos contrastes e audácias que Claudia Roquette-Pinto esculpe, resoluto, o híbrido tecido vital deste seu novo livro “Entre Lobo e Cão”<sup>1</sup>. Prosa poética em que texto e colagens da autora se conjugam para a travessia de um deslimite: a instância da voracidade, a imensidão de um desejo oceânico.

Tudo é magno nesta rede de volúpias. Entre signos e princípios, agigantam-se as sensações que o olhar poético, em prisma, retém e fotografa, para marcar seu tempo e suas trilhas, num amálgama de âncoras e vontades. A experiência radical desencadeia sensações que desenharão o novo corpo – este outro, antes intangível, mas agora aceso, transitando num carrossel de dissonâncias e atritos.

A linguagem na raiz. O eixo de contrastes torna-se rota para a personagem Vita, que se deixa seduzir pelos encantos da taticidade. Signos alinhavam com silêncios e sílabas o espaço permissivo das volúpias. Nada se fixa. O deslocamento é a regra deste campo de viscerais estratégias.

Entre as ondas do mergulho, a personagem feminina se narra, na própria escritura, como quem dança. Ou como quem coreografa, atônita, no momento em que nascem, os próprios passos, em luz de aprendiz. Ardências indivisas celebram sua potência. O *pas de deux* desenvolvido com o outro – o masculino – não aclara seus mistérios. Acelera-lhes a densidade. Intensifica a beleza dos contrastes. Uma rede de intensidades e alternâncias emoldura os dias.

Tudo é magma neste belo jogo de prenúncios e desvelamentos. Mas o tempo – prenhe – dono e servo de si mesmo – engravida de toques e lúcidas margens a escritura dos encantos. Nada se explica diante da eloquência dos contrastes. Entre lobo e cão, olhos de força recusando a lógica e o nexos dos dias. E, num mar de cifras e indícios, repousa a íris, com sua música nova. A pele rasga compassos “no olho da aconteccência”.

Neste sexto livro, a poeta e tradutora literária Claudia Roquette-Pinto, também autora de *Os dias gagos* (1991), *Saxifraga* (1993), *Zona de sombra* (1997), *Corola* (2000, Prêmio Jabuti de Poesia), *Margem de Manobra* (2006), ciente de seus bem afinados instrumentos, permite-se atravessar as fronteiras entre o pictórico e o verbal, apresentando algumas das colagens que desenvolve desde 1985 e, que, em “Entre Lobo e Cão”, dialogam, no diâmetro das brasas, com os textos desta sua magnífica sintaxe do corpo.

Sem medir o ângulo do espelho, o corpo é sujeito de inusitadas ondas? O “par de lâminas de cristal gigantesco”, a doce transparência das descobertas, a nudez do “peito aberto”. Todo o canto se condensa na radicalidade da experiência que a linguagem deixa aflorar, no doce e expressivo movimento da reinvenção.

Escreve a autora: “Parecia que o corpo tinha sido um dos focos principais da sua vida. Lembrava-se de ter escrito, num diário de mocinha, muito, muito antigamente, algo sobre não saber o que fazer com ele. Como se desconfiasse, que, no fundo da experiência de vivê-lo, haveria alguma missão desconhecida, alguma função para a qual ele apontava, sugestivo.” No percurso das sensações re/descobertas, a estrutura das volúpias dá forma à oportunidade de um beijo.

Como bem reconhece Bianca Coutinho Dias, ao prefaciar “Entre Lobo e Cão”, “terrivelmente bela” é a escrita de Claudia, que, nesta obra, dá asas à “coragem de abordar o amor no que ele tem de estranheza, de sexual, de impossível”. Escreve Bianca: “Se há algo que se sabe é que não se toca impunemente outro corpo – litoral que margeia o encontro, imensidão brumosa da alteridade”.

“Entre Lobo e Cão” é um objeto estético perfeito, em que texto e colagens se entrelaçam e mutuamente se descobrem. Tocam-se, prometem-se, encaram-se. Bem articulados entre si e com o diferenciado projeto gráfico de Rafael Bucker. As imagens das capas, *Coroado* (capa) e *O livro do amor* (contra-capas) integram a paisagem de mergulho no qual a poeta, depois do estilhamento a que se permite, subverte regras e transborda, na inteireza do jogo, o resto que emana dos rastros, o arco-íris de finos paradoxos nos quais se reconstrói, ao mesmo tempo em que algo diferente desponta. “É quase uma euforia, é uma alegria brava que toma conta do

seu corpo e imprime ritmo aos seus passos na voragem, na coragem de seguir até onde quiser”, como bem explicita a autora.

Nos contrastes entre os tecidos, um epitélio noutro, o branco e o negro, a força da doçura na explosão de luzes. Uma experiência de transgressão e de justaposição de signos, que, depois de recortados, como nas colagens, aderem a um corpo uno. A invenção do que possa existir num vácuo pleno de desejo. Um tecido se renova na apreensão de estímulos e transfigurações e, para dizer com a própria autora, entreabre a “vida de bicho”, “com a paciência do hibisco, corola inteira desfraldada, vibrando no ar o pistilo, à espera do pouso errático da abelha, do beija-flor”

Na sintaxe do corpo, nas instâncias da estranheza, que raiz de vertigem se desenha no improvável?



### Anexo 3

ANTONIO, Patrícia Aparecida. Cinco poetas e o corpo na lírica brasileira contemporânea. **Anais do SILEL**. Vol. 2, nº. 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

#### **CINCO POETAS E O CORPO NA LÍRICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Patrícia Aparecida ANTONIO

UNESP - Faculdade de Ciências e Letras/Campus de Araraquara  
gafinha@yahoo.com.br

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo refletir sobre os modos de configuração do corpo na lírica brasileira da contemporaneidade com base nas principais obras de cinco poetas: Donizete Galvão, Francisco Alvim, Contador Borges, Claudia Roquette-Pinto e Arnaldo Antunes. Entendendo-se como corpo a estrutura física dos seres, pretende-se que se sobressaia seu lugar e atuação na lírica contemporânea. Presença marcante em qualquer poesia, este corpo da atualidade aparece sempre como um extremo que rivaliza (ou não) a outro: seja ele a palavra a ser trabalhada; a linguagem a ser criticada; o sujeito poético e suas configurações (materializando seu próprio corpo ou o do outro a quem fala ou se refere); a tradição, farol que ilumina para trás e que deve ser ultrapassado ou apropriado; a realidade, alvo de crítica ou motivo de fuga; o leitor, que esbarra o próprio corpo nessa poesia. Relações lastreadas por cicatrizes, arranhões, dores, odores, desejos e materialização. Da fricção do corpo com tais pólos, surge outro corpo – aquele construído de poesia e na poesia. Nessas múltiplas e dispersas formas com que se relaciona a estrutura inalienável dos seres, inscrevem-se modos também eles diversos de se ver e conceber assumidos pela lírica brasileira contemporânea – eis nosso horizonte.

**Palavras-chave:** Poesia contemporânea; corpo; sujeito lírico; poema lírico.

Começo este ensaio com uma questão que, embora pareça óbvia, é também essencial: como pensar o corpo na lírica brasileira contemporânea? Numa observação bem preliminar, o corpo aparece como o lugar em que se manifesta o erotismo ou enquanto espaço do embate entre poeta e palavra. Tais modos de configurar permitem apontar, respectivamente, duas tendências da lírica: uma subjetiva, dando a ver o desejo e o derramamento do eu; e outra mais objetiva, inscrevendo as marcas do trabalho poético no físico. Todavia, longe de se resumir a uma polarização do tipo lirismo-formalismo, o panorama poético em que se insere o corpo está marcado pela multiplicidade de tendências. De fato, não se verifica nenhum movimento estético organizado a conduzir os poetas na contemporaneidade, ainda que em virtude disso mesmo tenhamos algo que se aproxime de um “espírito de época”, para falar com Claudio Daniel (2002). Como contemporâneo que é, o presente da poesia lírica brasileira não descarta seu tempo original. Ou seja, dialoga com a tradição, que é relida, convertida, presentificada e ultrapassada. No seio de uma poesia brasileira que é múltipla, dispersa e convergente, é que se deve pensar o corpo.

É evidente que a contemporaneidade traz à tona a questão o tempo. O italiano Giorgio Agamben (2009) disse muito bem que a contemporaneidade é uma forma especial de se relacionar com o tempo. Ser contemporâneo é ser capaz de se fixar no escuro da época e, ainda assim, perceber certa luz que nos é dirigida e que se distancia. O poeta deve se afinar às perspectivas (não só linguísticas) do momento, ainda que com o intuito de negá-las. Deve saber ler cada pequena nuance do tempo em que vive. Ora, que tempo é este senão o histórico, do indivíduo e de seu corpo? O próprio Agamben projeta a estrutura corporal ao tratar da relação entre o tempo do sujeito e o presente. Não sem razão, pois tal caráter paradoxal de distanciamento e aproximação do contemporâneo é praticamente o mesmo que atua no corpo.

Porque existimos a partir de uma singularidade corporal fundamentada no exterior visível (a pele) e num interior que não podemos muito bem localizar – um entre escuro e só de muito longe discernível. Assim como o contemporâneo, o corpo é um agora, o presente. Entretanto, é um movimento “em direção a” – à morte, ao futuro, ao passado que lhe constitui.

Se falamos do corpo enquanto lugar do embate lirismo-formalismo, podemos acenar a outras formas por meio das quais ele se configura na poesia brasileira contemporânea. A fim de refletir sobre tais configurações, partimos da leitura de cinco poetas. **Donizete Galvão**, que estreia com *Azul navalha* (1988), tem na depuração e no lizar o excesso a principal característica de sua poesia, que se faz na alternância entre a Borda da Mata da infância e a cidade asfíxiante. **Francisco Alvim** (mineiro de Araxá e diplomata), cuja primeira publicação é *O sol dos cegos* em 1968, é modelo de poesia breve, crítica e concentrada, à qual articula a profundidade de um eu-lírico contemplativo. O paulistano **Contador Borges**, professor e autor da peça *Wittgenstein!* (2007), deixa ver na sua poesia nuances simbolistas e surrealistas que se desenvolvem num ritmo caudaloso e na indistinção entre poesia e prosa. **Claudia**

**Roquette-Pinto**, carioca, que se lança no cenário poético com obras como *Os dias gagos* (1991) e *Saxifraga* (1993). Pode-se dizer que sua dicção é representativa de um modo mais lírico de se fazer poesia na contemporaneidade. E, por fim, o músico e poeta **Arnaldo Antunes**. Com vários livros já publicados, dentre eles, *As coisas* (1992) e *N.D.A.* (2010), sua poesia se vale da visualidade, do intermediário, e da *performance*. Estes cinco poetas compõem um conjunto de vozes exemplares da lírica brasileira contemporânea, muito embora sua escolha não possibilite circunscrever a multiplicidade dessa mesma lírica.

### 1 A carne, o tempo, as coisas e a palavra

Este mineiro de Borda da Mata, que tem na depuração e no lixar o excesso a principal característica de sua poesia, mostra-se como uma das melhores vozes da poesia brasileira contemporânea. Um olhar mais atento dá a ver que, combinada a uma constante preocupação com a linguagem, Donizete Galvão concede espaço decisivo a questões como a memória, o cotidiano mitificado, o tempo e a morte. Nesse universo, misto de cidade e natureza, o homem se vê em conflito direto com o mundo. Ali acolhido, o corpo estabelece sutil intercâmbio com todas as coisas, sobretudo com a palavra. Ela que, como pedra, cristaliza nessa poética o tempo, a morte e o esforço do poeta na sua vontade de alcançar o elemento. É no seu corpo que a palavra floresce e o faz florescer – “o verbo/ entranha-se/ na carne/ ganha corpo/ faz dos músculos/ seus vocábulos.” (GALVÃO, 1997, p.17). O soar do verbo funciona a partir do (e no) corpo, nutre-se da sua força.

Em *A carne e o tempo*, de 1997, temos “[...] como obsessão, a luta por durar, enfrentando as mazelas do tempo que se instala no corpo do poeta. A lição de pedra do discurso deseja lutar contra a carne que vai morrendo e contra o tempo que a mata.” (RABELLO, 2003, p. 90). O corpo (ou a carne) configura-se como a unidade de desastre que é o fenômeno homem (como reza a epígrafe de Emil Cioran). Em poemas de um lirismo mais derramado, o que viceja são os seus desejos. Isso é bem visível em poemas como “O animal indireto”, largamente ancorado na tradição: “A carne anseia por corpos alheios,/ simulacros de sonho e neblina/ que se desvanecem ao correr do dia./ A carne come sua própria fome.”

(GALVÃO, 1997, p.18). O corpo feminino se presentifica de modo sensual, nu, em ancas, em pernas fluídas, resplandecente como pêra madura. O desejo que sente o eu-lírico é motivo de questionamento, pois, acima de tudo, faz com que a alma queira mais do corpo. (“Segunda meditação da carne”). Querendo resistir ao tempo e satisfazer todos os desejos, ele pede a Príapo que lhe dê “corpo de perfeita arquitetura,/ com todas as belezas possíveis.”

Em oposição ao provinciano, aos costumes do campo trazidos pela memória, o urbano envolve com força o ser. Assim é que a cidade lhe impõe perfurações, contaminações, peso.

No poema “A cidade e o corpo”<sup>1</sup>, o eu-lírico tem seus órgãos principais atacados de maneira profunda. Numa inversão de viés perturbador, a cidade insere-se no corpo, planta-se nele de um modo que lhe é impossível fugir. Daí a aparição de um eu-lírico que sofre com o exílio na cidade, transformando-se num estrangeiro engolido por um panorama ofensivo. O poema mostra como esta apropriação do corpo vai se dando aos poucos até culminar numa posse total: “Esta cidade: minha cela./ Habita em mim/ sem que eu habite nela.” Tal teor destrutivo e mesmo nauseante que o urbano e o tecnológico causam pode ser também observado em “Halo”, de *A carne e o tempo*, em que temos o mergulho na velocidade, na vertigem, na massificação do mundo:

#### HALO

náusea de corpo transmutado em clone.  
 multiplicação de músculos. xerox de desejos.  
 sexo sem alma. sexo sem corpo. sexo sem sexo.  
 metástase de genitais. sexo em celulóide.  
 em sépia de anúncios. exasperação dos sentidos.  
 masturbação metafórica. estilhaçamento de membros.  
 travestis *factories*. ejaculação virtual.  
 proliferação aspermática.  
 pedaços de carne videoclípidos.  
 alucinações do barroco.  
 quimeras que flutuam no ciberespaço.  
 medusas que fodem os homens com seu olhar.

(GALVÃO, 1997, p.34).

Estamos engolfados por um “Halo”, aparição a um só tempo clara e indistinta. Remete ao sagrado, mas àquilo que não se define, que é passadicho, pasteurizado. Interessante ainda é notar a presença de referências míticas nesse espaço criado por Donizete Galvão: o fígado sendo bicado (Prometeu), o labirinto (Ariadne) e as quimeras e medusas. Igualmente, o modo como o poema se vale do movimento das cenas para criar o seu efeito: temos praticamente uma película, cujo movimento são como que de *flashs* do mundo urbano que nos rodeia. As

cenas se avolumam e findam no mitológico. O efeito de multiplicação deixa clara a reprodução de objetos que ataca a reprodução dos homens, acabando por inseri-los nessa mesma ciranda. A repetição de alguns vocábulos que indicam a duplicação e a cópia é grande marca disso – “clone”, “multiplicação”, “xerox”, “sexo sem alma. sexo sem corpo, sexo sem sexo”. O poema dá a ver a falta num ambiente excessivo, quase barroquizante.

Em *Do silêncio da pedra*, de 1996, a obra de Donizete Galvão atinge a depuração que é sua marca característica. Trata-se agora de fazer falar a pedra cabralina (e por vezes a drummondiana), de lixar os excessos da palavra, raspar as cracas do poema. A pedra deve ser sentida no próprio corpo, é preciso dizer sim à pedra “e com gestos exatos/ aninha[r] suas arestas/ no intervalo das costelas” (GALVÃO, 1996, p.52) – praticamente como numa gestação adâmica. Com a pedra, lutar com a palavra e contra o tempo. Nessa luta, o corpo tem que se haver com a sua própria mutação em curso, aquela de homem a homem-caramujo e que se faz sentir na carne pela ação do tempo, como em “Insônia”: “Momento de mutação do corpo. / O homem-caramujo deixa o caracol. / Feito lesma desenha um fio de baba na parede.

/ Carne de molusco exposta às sombras das horas.” (GALVÃO, 1996, p.45). Muito embora “A cidade perfura/ o corpo /até a medula. / Contamina os ossos/ com seus crimes./ Bica o fígado, pesa sobre os rins./ Imprime seu labirinto de cinzas/ na árvore dos pulmões./ A cidade finda raízes/ no espaço das clavículas./ Esta cidade: minha cela./ Habita em mim/ sem que eu habite nela.” (GALVÃO, 2002, p.30). deixe seu “fio de baba na parede”, seu rastro, a marca da poesia, esse homem transformado em molusco não deixa de se expor “à sombra das horas.” Como diz o próprio Donizete Galvão (1996, p.59), em “O poeta em pânico”, espécie de posfácio-manifesto:

Quer [o poeta], através da língua, assegurar a permanência enquanto tudo se desfaz. Pouco importam os mecanismos que o movem: exibicionismo, narcisismo, paranóia, depressão. Usa de artifícios, filtra e depura para transformar o desprezo, a humilhação e a decomposição do corpo e da mente em matéria poética.

O embate da palavra é travado contra o desgaste e a morte, mas não sem uma bela dose de amargura e desconsolo de um eu-lírico que se sabe frágil frente à passagem do tempo<sup>2</sup>.

Pode-se dizer que em sua última obra, intitulada *Mundo mudo*, publicada em 2003, Donizete Galvão continua às voltas com o tempo que nos fataliza para a morte. O corpo do eu-lírico ainda luta com a palavra. Enfrentando zonas de transição (insônia, o homem-caramujo, o aninhar da pedra nas costelas), ele passa pelos desconfortos topográficos do corpo, procura por imagens que muitas vezes não vêm. A máquina mental tem “pensamentos,/ como seixos de granito/ em constante rotação” (GALVÃO, 2003, p.24). Apesar do incômodo, das lacerações, dos ferimentos, da palma calejada, a palavra é o único meio para se chegar ao outro, para dissipar a névoa que cobre os corpos envolvidos pelo olhar de medusa, para burlar a morte. O corpo que no mundo mudo se insere procura pelo espírito cindido, que só a custa de muita dificuldade consegue habitá-lo. Pois a poesia é “corpo que ganha espírito / espírito em corpo encarnado”. Uma poética que procura tomar ela mesmo corpo, cristalizar-se e não fenecer.

Em *Mundo mudo*, “[a]s coisas, flagradas em sua pura presença física, em sua opacidade, são o contraponto do ‘negrume da noite’, nessa poesia que extrai iluminações metafísicas do confronto do homem com o mundo que o acolhe.” (PINTO, 2006, p.228). O poema que lemos brevemente é sintomático da relação entre coisa e corpo.

### Os homens e as coisas

sem os objetos  
o corpo não tem gravidade  
diapasão  
prumo  
o corpo precisa de contrapesos:  
a mesa  
a porta  
a cama  
cavidades onde lança seus parafusos

Veja-se, por exemplo, o poema “Queda”: “No outono, a carne soçobra/ As maçãs do rosto cedem/ e a testa expõe seus vincos./ Os lagartos procuram as rochas/ e pedem sol para suas couraças./ Vista da janela,/ a cidade das cinzas/ provoca cansaço e náusea./ O mar de pedra soterra/ a árvore dos brônquios.” (GALVÃO, 1996, p.34).

Vale notar que, se o poeta valoriza sobremaneira a palavra, não se esquece que um mínimo de inspiração, um sopro que seja, é necessário. No poema “Os ritos”, lemos que “[d]e forma diferente,/ uns e outros sabem/ que não bastam as sementes,/ a terra, a chuva, o suor do homem./ Para que seja farta a colheita,/ é preciso um sopro sagrado.” (GALVÃO, 2003, p.61). Como diria Ivan Marques (2000, p.20), “[o] poeta sabe que terá de esperar a

ocorrência súbita e iluminadora de um simples detalhe, que é a porta do labirinto e do ‘frêmito de espanto’.” sem os objetos o corpo se perde nos buracos sugados pela mente dispersa-se em círculos centrífugos o corpo necessita dos objetos para que estes confirmem sua existência em fuga (GALVÃO, 2003, p.37).

Este poema de forma irregular abre a segunda seção da obra (que tem três: “a noite das palavras”, “os homens e as coisas” e “os homens sem moradas”). Logo de saída, pode-se dizer que a espacialidade é um ponto fundamental. É ela que concretiza (ou corporifica) a necessidade que os homens têm das coisas. Vejamos que as duas primeiras estrofes se dispõem praticamente como estruturas inversas. Ora, “o corpo precisa de contrapesos”. O primeiro dos elementos sem os quais o corpo não se sustém é a gravidade, que se relaciona à força de atração (entre os corpos e aquela que a Terra exerce sobre eles) ou mesmo ao teor grave de alguma coisa ou situação. O seu contrapeso é, portanto (e coerentemente), mesa. O diapasão é um substantivo relacionado à musicalidade e também sinônimo de ritmo intenso de vida, de trabalho. Na poesia de Donizete Galvão, a porta funciona como o local da partida, como em “Tzvietáieva e o céu do poeta”, da mesma obra: “Aproveite agora que o filho bateu a porta / e saiu para trabalhar para seus senhores”. Daí o contrapeso do diapasão ser porta. Por fim, prumo é o instrumento que mede a verticalidade, é qualidade daquele que tem elegância, ou juízo. O que lhe modera é a cama. Tem-se aqui, uma clara lição de equilíbrio, uma certa vontade de ajuizamento do corpo (similar à lição da pedra). À primeira vista, trata-se de uma lição retirada das experiências do cotidiano já vividas por esse eu-lírico (aqui um tanto opaco), sumo tirado das coisas miúdas – o que se confirmará em seguida.

O que vai se descortinando é talvez um confronto com o mundo que o próprio leitor estabelece. Juízo, equilíbrio, seriedade, são prerrogativas para o bem viver. Só que no caso de Donizete Galvão, o que existe é tanto mais o “duro desejo de durar”. O homem, então, deve ser extensão do mundo (porque inserido nele), pois ali fixa seus parafusos. Estamos falando de uma via de mão dupla. As coisas são cavidades e se deixam preencher, precisam do homem (que delas é parte) para não se tornarem inutensílios. Enquanto espaço vazio de determinado corpo, as cavidades (as coisas) livram-no da morte imediata. Sem os objetos, em que desenha a sua marca, o homem é como corpo morto. Decorre disso a necessidade de procurar certa graça inerente às coisas pequenas, cotidianas, despercebidas que se inscrevem na pele. Como diria Michel Serres (2001), a pele é como que uma memória exteriorizada, mapa que nos diz. As coisas são a prova de que existimos.

Bom que se note os *enjambements* do poema: “o corpo se perde nos buracos/ sugados pela mente/ dispersa-se em círculos centrífugos”. Todavia, no que concerne à espacialidade, e pelo deslocamento dos versos, é possível um jogo com a leitura: “o corpo se perde nos buracos/ dispersa-se em círculos centrífugos/ para que estes confirmem/ sua existência em fuga”, ou “sem os objetos/ sugados pela mente/ o corpo necessita dos objetos/ sua existência em fuga”. Tal combinação (ou outras) dos versos dimensiona a junção entre o corpo e os objetos.

O poema “Halo”, de *A carne e o tempo*, é bom exemplo do que seriam os “círculos centrífugos”, seu engolfamento e sua força de sucção. Daí a vontade de apego a tais objetos elementares, cotidianos. E, de fato, “O homem e as coisas” se sustenta todo ele no que necessita o corpo (“o corpo precisa”, “o corpo necessita”) e na hipotética falta dos objetos (“sem os objetos”). Encerrando, a declaração da existência em fuga, da existência fugidia do homem. Estado que é confirmado pelos objetos. Confirmar aproxima-se em grande medida de conformar – dar forma, resignar, sujeitar, conciliar. Mas, em sua acepção, confirmar é ratificar, validar, garantir o valor. E, pensando na poética de Donizete Galvão, o objeto que melhor valida essa existência, que cristaliza o corpo contra o tempo, é o objeto poético, talhado na pedra, “[ne]sse saber das origens (que surpreende nossa rotina de urbanos desmemoriados) se apresenta com o sabor próprio e exato das palavras que trazem consigo o seu lastro: ‘dicionário pessoal de falas ditas na labuta concreta’.” (MARQUES, 2000, p.19).

Feito do duro desejo de durar, o corpo do poema conforma-se ao corpo do homem, proporciona prumo, diapasão, gravidade, mesmo que para alguns nem sempre a lição da pedra (do poema) seja válida.

## **2 Um elefante (quase) conciliador**

De Francisco Alvim, interessa-nos para este trabalho o seu *Elefante*, de 2000.

Comumente ligado à geração marginal, o que distingue sua lírica é a convivência entre os registros do cotidiano e uma expressão mais elevada. No primeiro caso, a lição modernista “[...] é atualizada por uma dicção firme, marcada principalmente pelas ‘falas’, esses recortes pontuais de frases que figuram de maneira radical a perplexidade de nossa época, pautada pelo esmagamento do sujeito, pelo sofrimento e pela desaparecimento de toda e qualquer utopia.” (FERRAZ, 2001, p.10, grifo do autor). O registro elevado também atualiza o modernismo ao presentificar a ideia do que rui por dentro, do que “tudo desconhece”, uma visão pessoal e reflexiva em meio às vozes que falam. Perguntado sobre o título, *Elefante*, Francisco Alvim diz que “[é] a materialidade, a vida, a carne, tudo o que a gente tem de corpóreo. É o grande corpo, a carne que se faz pedra, que se faz noite, que se faz vento, tudo passa pela carne que é nossa sensibilidade.” (ALVIM, 2001, p.9). O corpo, nos pequenos fragmentos da realidade edulcorados por uma ironia cética que, se por vezes diverte, deveria verdadeiramente iluminar.

Como o lugar da constatação altamente lírica, que dá claramente a medida de um fracasso cuja única tentativa de remissão é a palavra.

Boa parte dos poemas de *Elefante* tem a forma de um registro rápido: título seguido de um verso. O corpo aparece frequentemente inserido nesses instantâneos de modo irônico, apontando criticamente para situações limítrofes do cotidiano. Daí se sobressair o aspecto mais corriqueiro e fisiológico do ser humano. Não aparecendo de modo claro, essas facetas se apresentam pela fala de outros atores a quem o eu-lírico cede a vez – origem do caráter antipoético e narrativo dessa lírica. Na verdade, bem teatral. A poesia de Francisco Alvim palpita com a força do jogo cotidiano de linguagem, com aquilo que fica (e martela) literalmente nas entrelinhas. A aparência que têm os poemas é a do flagra de inúmeras vidas cotidianas por meio do registro lírico. Como nestes dois poemas, em que o olhar se volta ao “comer” e ao “mijar”, necessidades humanas, corporais, de pessoas em meio ao turbilhão

E continua: “Os grandes sofrimentos, os grandes prazeres que são mínimos, o que importa são os sofrimentos, sem nenhuma religiosidade, o que dói é a carne. O elefante, por ser o maior mamífero do mundo, é uma pedra ambulante, uma noite passando no meio do dia, como eu o vi transfigurado, quando estava no Quênia. Foi, para mim, uma visão prodigiosa de harmonia. Este livro é feito de desentendimento, de briga, e o *Elefante* vem disso: tudo a que aspirava e nunca me foi desconhecido: ‘A tua volta tudo canta/ tudo desconhece.’ É uma constatação.” (ALVIM, 2001, p.9). É possível ver e ouvir claramente o que não está dito no poema – donde seu caráter de *iceberg*.

#### **Balcão**

Quem come em pé  
enche rápido  
(ALVIM, 2000, p.15).

#### **Corpo**

Enquanto mijar  
segura a pasta  
(ALVIM, 2000, p.135).

É possível observar, nos foros do efeito de *iceberg*, o corpo recostado no balcão, parado às pressas pelo atraso; em seguida, a saciedade e o desconforto deste indivíduo ao terminar de se encher. Pode-se, ainda, tomando o lugar opaco do eu-lírico, entrever, num lance de olhos, este corpo (alguém a caminho do trabalho, alguém à procura dele?) que se esconde enquanto urina e segura a pasta. Mas, vejamos que estes registros apontam em direção a uma generalidade: alguém come em pé ou o corpo pedindo que se segure a pasta “mije”. São antes corpos, no sentido estrito, perdidos na fluidez do dia-a-dia. Só que nem sempre tais instantâneos do cotidiano possuem um tom tão suavizado.

Estes estalos poéticos por vezes estendem a crítica a uma situação de dor e inconformismo. A degradação atinge o corpo, último bem a ser vendido ou mesmo jogado fora. Ainda assim, o caráter inalienável dessa estrutura permanece. É o caso de “Descartável” e “Motel”:

#### **Motel**

Vou mostrar a vocês o meu Shangrí-la  
(ALVIM, 2000, p.10).

#### **Descartável**

Vontade de me jogar fora  
(ALVIM, 2000, p.94).

De um modo geral, a relação desses corpos, dessas subjetividades, com a palavra nessa poesia só se dá na medida em que esta é a expressão daquele. Porque o que temos são vozes que nos dão num momento o tamanho da sua degradação e exclusão. Como diria Francisco Alvim, trata-se de uma constatação, de dar a ver, de fazer perceber. Nesse caso, o corpo simplesmente está inserido na realidade, podendo-se inclusive declarar que as suas chagas são menos dramáticas que aquelas dos anos 70, aquela ebulição toda esfriou. Evidentemente, que o teor de denúncia não se exclui. Entretanto, o tipo de denúncia que Francisco Alvim faz tem nuances muito mais cotidianas do que panfletárias. “Não se trata, assim, de poemas que alisem os cabelos do leitor. Não, eles desalinham, provocam a consciência adormecida [...]”(FERRAZ, 2001, p.11).

O universo cotidiano de *Elefante* aponta ainda uma série situações em que estão presentes certas mazelas do corpo. Isso pode ser observado em poemas como “Vão me judiar” em que uma mulher relata suas crises de pressão alta; “Má-criação”, em que se relaciona surdez à presença de sujeita no ouvido; e “Vizinho”, em que um velhinho “escarra a noite inteira/ e tem acessos de vômito/ de levantar a cama”. Sabota-se com todos esses expedientes a luta da palavra com o corpo do poeta.

De certa forma, a poesia de Alvim sabota a ideia do poema como algo esmerilhado, construído com sangue, suor e lágrimas, ou como algo que nos tira do chão e nos lança no espaço do sublime. Seus poemas agem de outra forma: colocam-nos em estado de alerta, como se dissessem que a situação não está nada boa. E essa situação não é simplesmente a do poeta, mas a de todos nós. Como ele mesmo escreve em “Carnaval”, poema que abre seu livro novo, “Esta água é um deserto/ O mundo, uma fantasia/ O mar, de olhos abertos/ engolindo-se azul/ Qual o real da poesia?” (FERRAZ, 2001, p.11).

Como já se disse, rivalizando ao cotidiano, tem-se o registro mais elevado, lírico e confessional. Nesse sentido, o poema homônimo “Elefante” é o espelho da contemplação de um eu-lírico que pensa a condição do sujeito num mundo cuja outra face é o cotidiano aterrador. É a representação daquilo que Manuel da Costa Pinto (2005, p.32) chamaria de “perplexidade existencial e o lirismo atento à fragilidade humana”. E o corpo que acumula tal perplexidade é o do elefante, em que corre o enorme, “o ar externo/ de céus atropelados. O firmamento/, incêndio de pilastras,/ não está lá fora – rui por dentro.” (ALVIM, 2000, p.69).

O elefante porta em si a crise: como corpo poético que se volta à tradição (e rende tributo a ela), mas que se rodeia de desconhecimento. Trata-se do que pode e do que não pode a palavra grafada no corpo do elefante. Vejamos que a impossibilidade circula na sua imensidão, é coisa interna a ele. É aquilo a que se aspira porque canta e que não é concedido porque desconhece – “A tua volta tudo canta./ Tudo desconhece.” A impossibilidade de realização é inerente a este corpo, sua estrutura rui por dentro.

No que toca a este registro elevado, estamos às voltas com uma espécie de coisificação que atinge a todos e da qual o eu-lírico tem consciência:

### Aqui

Meu corpo é o divã  
à esquerda deste espelho  
quantas roupas  
espalhadas no soalho  
e a vontade de poder  
que por toda parte se vê  
aqui não tem mar tem céu  
e ficamos claustrofobos  
panos de chão irrisórios  
do cosmo

(ALVIM, 2000, p.19).

“Aqui” discute o lugar em que o corpo se coloca. O poema, de uma única estrofe de dez versos irregulares, é a constatação do eu-lírico sobre o seu lugar, o aqui – situado num vão marcado entre o ser e o estar. Ao rápido jogo de linguagem do cotidiano, substitui-se uma dicção mais refinada, de imagem mais apurada e de *enjambements* ditando o ritmo. A constatação que se faz, portanto, é de teor muito mais reflexivo. Incluindo-se a si mesmo, o eu-lírico parte do particular e procura chegar ao geral. “Meu corpo é o divã”: essa peça do mobiliário remete diretamente à psicanálise e, conseqüentemente, a todos os problemas de ordem psicológica dos quais ela trata. Assim colocada, a situação parece de urgência, pois que problema poderia fazer o corpo deitar-se ao divã, colar-se, de modo a se tornar este objeto?

Daí os questionamentos que calham com as palavras de Francisco Alvim: escoariam para o corpo todos os conflitos deste sujeito lírico? Passa pela carne todo tipo de dor?

Ajustando-se ao título, a indicação do local aparece e aponta para uma duplicação de caráter dentro-fora. Dizer que corpo é o divã à esquerda do espelho significa que os parâmetros de colocação da coisa (o corpo) são da alçada da imagem. Porque temos não somente o *layout* em que as coisas estão colocadas (o divã e o espelho), mas aquilo que o próprio espelho reflete. Assim, o poema lida com a verdadeira imagem do divã-corpo e com a imagem que este divã-corpo faz de si (real ou imaginária). Num caso, a coisificação; noutra, um problema da ordem do divã. É isto que se coloca ao leitor: uma imagem de dupla face que para o eu-lírico tem face única. De todo modo, a imagem que se tem é a de um sujeito que perscruta a sua imagem refletida. Enquanto corpo ou coisa, a distinção/indistinção de ser/imagem, ou poesia/realidade determina o lugar do corpo, o ambiente que constrói o eu.

A condição precária do homem é passada de modo eficaz com base num discurso lírico e reflexivo, que, ainda assim, vale-se de uma espécie de visão panorâmica. É como se o eu lírico, ao invés de fotografar rapidamente os acontecimentos, se pusesse a observá-los demoradamente. Ele deita-se no divã e reflete. Na composição deste lugar, as roupas estão espalhadas no soalho como se a nudez se tivesse feito para um melhor ajuste ao divã. Vontade de (re)conhecimento exponencializada, dado que a roupa é aquilo que cobre o corpo – retirada, temos a sua verdadeira pele. Junto a ela, e espalhada na mesma medida, vê-se por toda a parte a vontade

de poder. Vista por toda a parte (de si, do mundo?), a vontade é a de fundir à imagem construída no espelho a imagem real – a realidade e a não-realidade numa só.

Todavia, o eu-lírico esbarra na relação que se estabelece entre a ausência do mar e a presença do céu. O verso “aqui não tem mar tem céu” encena o jogo entre a concretude e a abstração que é a carne, o corpo, a vida.

Relacionando ar e água<sup>5</sup> em sua lírica, Francisco Alvim dá à água uma dimensão mais concreta e ao ar uma dimensão mais abstrata. Daí, neste poema, o eu-lírico ver-se com a consciência da abstração e da imaterialidade. Falta o mar (não somos matéria), “tem céu” (somos abstração). Na tentativa de fundir corpo e imagem, o eu-lírico enfrenta a dissolução do seu próprio corpo. Fechando o poema, a claustrofobia (praticamente de nós mesmos) que o divã não cura. A constatação de que somos os panos de chão, parcelas insignificantes no cosmo imenso, ou a sujeira que fica. O “Aqui” é o corpo claustrofóbico ao qual não se pode fugir. É o palco da vacilação de uma subjetividade que sabe do fracasso da união entre imaginário e realidade – verdadeiro elefante branco, dentro e fora da fábula da vida.

### 3 Nudez pela luz descamada

O paulista Contador Borges apresenta uma dicção de nuance a um só tempo surrealista e simbolista. Há qualquer coisa de visionário nessa lírica cujos objetos poéticos são sempre difíceis de alcançar, embora sempre envoltos em nudez e luminosidade. Apesar de cultivar muito bem o poema curto metrificado, o que prevalece em Contador Borges é o poema mais caudaloso, de versos irregulares, tateando o poema em prosa e às vezes o aforismo (ou pílula poética). Seu livro de estréia é *Angelolatria*, de 1997, em que se pretende o mapeamento “[...] da representação dos anjos na arte ocidental, [mas] nem por isso o seu impulso deixa de espriar-se ao longo do livro, em outros poemas nos quais a economia dessa fé constitui o verdadeiro motor do texto.” (COSTA, 1997, p.123-124). Ou seja, o poema como objeto “O ar para mim é como a água, a pedra, a terra, que são os elementos de uma presença grande. O ar e a água são os mais presentes, e a nuvem é uma forma de unir as duas coisas, ela tem ao mesmo tempo uma concretude e uma abstração que são a própria vida, pois somos matéria e ausência de matéria. A nuvem tem um passar – tem um passatempo – e vai dissolver-se, é uma coisa fixa e que se move, tem as duas forças dentro.” (ALVIM, 2001, p.8). construído de linguagem, pelas mãos do poeta que lhe dá corpo por meio de um processo minucioso, trabalhoso.

Em *Angelolatria*, ao corpo estão ligadas duas presenças praticamente constantes: a nudez e a pele (já renunciando o conjunto de poemas que viria). A essas duas liga-se uma terceira, a luminosidade. A pele é o órgão que tudo envolve – seres, homens, poema, palavra.

Já a luz atua no jogo de claro-escuro, que mostra ou esconde os segredos do corpo ou da palavra. Com a sua incidência, o que se revela é a nudez, “os segredos do corpo” trazidos à tona de modo opaco. Assim, temos num poema como “Lâmpada”: “Acessa revela/ Mareações na pele/ Variando as sombras/ Conforme o olho// Que a luz aperta/ Afrouxa e encadeia/ Urdindo o corpo/ Em cintilância negra”. (BORGES, 1997, p.69). A noção de que o poema se urde na luz se coaduna com a empreitada da leitura. Porque se “o poema é a *colméia dos ícones/ As abelhas fervilham na escritura líquida*”. Nesse ambiente, o leitor presente o que lê pelo tato, ao mesmo tempo em que dirige os olhos do eu-lírico: “Leitor: meus olhos andam/ À luz de teus dedos. Ledo fascínio”. Os olhos do poeta e as mãos daquele que o lê, no entanto, quase nunca apanham o melhor sentido das coisas, que não se fixa, “alma que não se pega/ que não deixa vinco”.

Mais interessante para nossas investigações é *O reino da pele*, de 2003. Estes poemas tomam a mesma direção da luta entre palavra e tempo que Donizete Galvão em *A carne e o tempo*, ainda que falemos de poéticas muito diferentes (depurada e caudalosa respectivamente). Os personagens de Contador Borges são, como reza uma espécie de prólogo: “O corpo. O tempo. A morte.” Daí as três partes da obra ligarem-se a eles: “O reino da pele”, “Anamorfozes” e “Sombras e ruínas”. Por isso, o que se quer deter é o tempo, mas por uma via um pouco diferente: o corpo torna-se o corpo do poema. Como diria Claudio Daniel (2003, p.74), “[...] temos aqui um conteúdo, estético ou ontológico, que se constrói e ressoa na própria pele do poemário, em suas inusitadas relações entre os vocábulos.” Portanto, esta estrutura se constrói como organismo que toma corpo e interage com outro (poeta ou leitor). Se tal corporificação parece se dar somente no nível dos vocábulos, é visível nos poemas de *O reino da pele* uma indistinção entre este corpo que toma forma linguística e o humano. “[T]rata-se, antes, de uma sacralidade do corpo, em que os sentidos, a pele e a carne ‘são centelhas, nervos de um novo engenho’, projetando no mundo exterior uma imaginação que visa nos libertar das cadeias do corpo e das restrições racionais.” (PINTO, 2006, p.89, grifo do autor). O corpo é aquele capaz de fazer avançar e, ultrapassando-se, atingir camadas que nem a palavra alcança. Indo além de seu próprio termo, tateia os territórios da morte (“quem sabe do hades?”), onde o tempo acaba. Ele supera a linguagem (ou faz com que ela supere a si mesma), somente capaz de tatear “a diminuta/ sombra/ do sonho indelével”. O que se coloca então, de maneira contundente, é o corpo rivalizando-se. Mesmo com seu cardume de fragilidades inscritas na pele, enquanto sacralizado, difuso,

consegue aparar o efeito do tempo. É ele que possui a capacidade de exceder, de tatear o além; a pele é luz que nos mostra a imagem, “fronteira/ onde está o nosso corpo”. Porque a sua pele e a do poema são as mesmas:

A pele: matéria-luz  
vale o sonho infinito  
de um sentido  
que corre efêmero  
até a fronteira  
onde está o nosso corpo  
diante do céu, batendo  
pálpebras: rápidas,  
como asas.  
(BORGES, 2003, p.34)

Matéria-luz, efemeridade, bater de pálpebras: limite entre corpo e poema orientado pelos sentidos, órgãos do conhecimento. Na verdade, em Contador Borges, tudo se situa na fronteira entre o claro e o escuro, na circularidade da ocultação-desocultação. O negrume, as trevas, o apagar da luz, são possibilidades da palavra. Tudo irradia: enquanto mergulhada na escuridão a pele pode brilhar e queimar com mais intensidade. O seu sentido, novo sentido, é então reapreendido e se torna escuridão novamente. Indistinação, movimento contínuo do corpo à palavra. Se a noite é marca do poema pronto, não deixa de sê-lo enquanto está sendo construído. É uma gestação que se dá por meio do tato, corrói dedos, palma das mãos, noites de trabalho. Estamos às voltas com uma lírica de esforço e técnica – “[q]uando em nós mesmos/ nos perdemos de vista/ o suor é o único texto/ que dá voz à pele sem pretexto” (BORGES, 2003, p.28). O poeta ali está porque trabalha, seu suor mancha o poema num caminho de escuridão e claridade.

Nudez, fogo e cinza são termos também recorrentes. A nudez da palavra é a mesma do corpo – este se revela quando a palavra se ilumina. “[P]or que o poema é uma pele que cresce nas coisas/ mas em vez de cobri-las as deixa mais nuas, tomadas de/ rubor nascente, quando os olhos medram nas sombras.” (BORGES, 2003, p.46). O poema respira, é organismo, corpo, que se abre e se fecha, pele que adere, outra coisa, outro corpo.

#### 4 “Dedos-flagelo fustigando carne trêmula”

Que se possa ou não falar em “poesia feminina”, os dois últimos conjuntos de poemas da carioca Claudia Roquette-Pinto, intitulados *Corola* (2000) e *Margem de Manobra* (2005), colocam corpo sob o viés de uma poesia de lirismo limpo, de forte apelo sensorial, e tendo como força motriz as relações entre o poeta e a sua poesia. Neste *Corola*, título que por si só já é uma grande marca de sexualidade, o corpo se suspende no sono. Em meio a um ambiente de plantas, animais, flores, que se movimentam e fazem movimentar, “o corpo, em seu torpor, não acredita/ sequer na hipótese de um corpo / (em morte, em vida, e/ o que dizer do encontro).” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.19). Há aqui uma espécie de fruição de viver que faz esquecer do entorno ao mesmo tempo em que o considera profundamente, pois tudo está ali: morte, vida, encontro. O ambiente é quase que de sonho, de verdadeiras imagens mentais, em que as coisas têm “pele abrasada”.

Para o poeta, “refém do instante em que escrev[e]”, a poesia é o flagrante, a epifania que se prende com os dedos. Por isso, é sempre iminente o risco da perda daquilo que, num instante, se forma na pele. Se por desventura “dedos cegos não furam/ a tenda da pele onde estala/ a flor aceita,/ acertada” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.19). Então, tudo escoar, desmoronar. Daí ser recorrente nos poemas de Claudia Roquette-Pinto, a idéia das mãos que seguram palavras certas e moedas falsas, “fuso de prata que a mão/ submergindo,/ ilude-se agarrar”; ou mesmo das mãos que não colheram o que deveria ser colhido. Porque a palavra é o “orvalho escuro que pouso/ na pele” e explode, é sensibilidade latente, mas é corpo que trabalha, que se debruça, como no poema dedicado a Novalis, em que o eu lírico o vê “debruçado/ sobre a mesa o penhasco/ olhos anoitecidos/ despencando no hiato das ventanias”

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p.19). Trabalho que começa dentro e que reconhece as coisas de fora, é no corpo, a matriz do sentir, que começam a se agitar os incômodos da necessidade de dizer. Daí o solavanco começar num país diferente (“o corpo é súbito, indócil”), e chegar ao pensamento, tornando-se “mancha de silêncio na floresta do sonho”. “O solavanco” é bom exemplo de como já em *Corola* o real de fora convive (não sem conflito) com o real de dentro numa lírica de imagética abstrata. O local em que se revolvem tais questões é o corpo. Sob o efeito da violência, ele é presença até mesmo quando se torna ausência:

Não a garganta  
– o grito, cortado  
canta.  
Mais do que a boca,  
a voz, rouca, amordaça.



O corpo,  
 presença que se perdeu  
 como uma roupa rasga.”  
 (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.59).

Consciente da inutilidade daquilo que constrói, o que permanece é o desejo de no corpo flutuar – como a pétala do seu buquê de flores:

ATÉ ONDE a respiração me leve,  
 onde o último grão de ar  
 põe sua vírgula,  
 as costelas fecham o leque,  
 mínimo nó de escuro que me ocupa,  
 onde a dor dá o seu melhor  
 (corre o rastilho  
 do músculo estirado,  
 no atrito que o corpo reconhece  
 até a origem da primeira dor).  
 Dali onde o que eu sou formula  
 sua pétala de nula pertinência  
 contra as asas, as patas  
 do nunca e do ninguém,  
 desabaladamente flutuo.  
 (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.47).

Este poema de uma única estrofe de versos irregulares dá a exata medida das fronteiras do corpo em Claudia Roquette-Pinto. Considerando-se as nuances de sua poética, este é um espaço em que se perder, em que flutuar. Temos a respiração em funcionamento. E é dela que vem o sopro de ar (o grão de ar põe a vírgula) da palavra que se constrói com o apertar das costelas e o desaparecimento de todo o escuro – a iluminação sobrevém. E com ela a prestes explosão da dor do músculo estirado no rastilho correndo. Existe atrito, reconhecível até a “primeira dor”, indício de que o flutuar está quase a acontecer. A partir do que se é (desse corpo), cria-se a “pétala de nula pertinência” – o inutensílio poético. Tal pétala, a poesia, esbarra contra “as asas, as patas/ do nunca e do ninguém” porque quer sempre chegar ao fundo do que esmorece, do que se desfaz, quer captar as epifanias. Desses momentos forjados no atrito, sentidos no corpo (delicadamente, de uma dor que se irmana ao prazer), de um tal lugar<sup>6</sup> é que o eu-lírico desabaladamente flutua e “o mais são nuvens,/ e todos os poemas um engano.” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.109).

Em *Margem de manobra*, de 2005, esta desabalada flutuação sofre uma guinada interessante. É como se houvesse uma intensificação, como se o pavio fosse queimado até o fim: a narratividade só entrevista aparece mais contundentemente com uma série de poemas em prosa; a sensualidade tem mais força; o real se insere com mais nitidez; o diálogo com outros autores, bem como com as artes plásticas se explicita, sendo inclusive marcado ao final “A minha aspiração é a de que, de alguma parte do lugar onde escrevo (e olha que há um custo alto - isso todo escritor conhece - em visitar esse lugar solitário), um verso, uma formulação, uma palavra imantada pela minha busca parta, como uma zarabatana de sentido ou de beleza, e vare a carne do leitor.” (ROQUETTE-PINTO, 2004).

Quanto ao corpo, agora ele é precipício no qual o eu-lírico se desabala sem rédeas: “Corpo, precipício/ em que desabalar-se/ sem rédea, poço sem/ resquício de água, férrea/ determinação de escapar,/ ileso,/ da queda inconclusa” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p.14).

Como diria Francisco Bosco (2004), o que se dá é “[...] uma mudança do campo de ação do poema: da intuição sobre o fazer poético à investigação poética das sensações do corpo. O corpo é o campo de ação de sua poesia nesse livro. É uma poesia das sensações – peles, superfícies.” Como reza no poema homônimo, em *Margem de manobra*, o eu lírico se cobre com o “A da palavra farpada”, a palavra em forma de anagrama, “AMOR”.

Ainda voltado ao mundo das sensações, a consciência da luta corporal com a palavra, da aparição (ou desaparecimento das musas) presentifica-se de maneira contundente. Como podemos ver com o poema em prosa “Poeta na capela”:

– “Escrever é perder o corpo” – disse de si para si – sozinho, descabelado, cotovelos plantados em sentinela na madeira da escrivaniha, sem o intuito de ceder nem um centímetro do terreno duramente conquistado, ânimo a meio-fio, olhos a meio-pau frente ao saldo mesquinho que mais uma noite no corpo-a-

*corpo com as palavras lhe trazia: o poema sitiado pela brancura da página, nu sob a nevasca, e ele ali, trêmulo resistindo.*

– “Escrever é perder o corpo” – e riscou a frase, nervoso, em ríspidas garatujas, no canto esquerdo da página (e com uma Bic fajuta), dando uma de distraído, mas ainda a tempo de não perder o fio da idéia; até que a bandeja com o afamado cabrito baixa, pelas mãos do garçom, bem na mira do seu apetite – não sem antes de esbarrar na margem de uma nuvem pairando sobre a mesa e de onde as musas (até aqui confiantes) vão, uma a uma, caindo. (ROQUETTE-PINTO, 2005, p.56, grifo do autor).

Este poema é bom exemplo da fluidez da poesia em prosa de Claudia Roquette-Pinto, em que o lirismo se serve dos expedientes narrativos e descritivos da prosa, balizado pela imagem e, especialmente, pelas assonâncias e aliterações. Daí o poema irromper em sonoridades, como: “disse de si para si – sozinho, descabelado”, “sem o intuito de ceder nem um centímetro”, “nu sob a nevasca”, “na margem de uma nuvem”, “a mesa e de onde as musas”. Mas este “Poeta na capela” é o flagra de uma tentativa de apreensão por meio da escrita fundamentada na luta com a palavra. Um embate que não tem nem de longe o aspecto mais cerrado e doloroso que lhe dá Contador Borges.

“Capela”, atentemos a isso, pode se referir tanto a uma pequena igreja, quanto a uma coroa de flores (de fato, capela lembra corola). Numa acepção dá a ver o caráter sagrado do fazer poético; noutra, insere-se coerentemente nessa poética que se vale frequentemente da flor. A cena que nos é apresentada tem certo ar de lugar-comum: o poeta sozinho e descabelado. Todavia, ela será completamente redimida por seu desfecho inusitado. O ambiente é de paciência e persistência, já que os cotovelos estão plantados à espera (em sentinela), numa vigília que está em curso. O corpo se gasta: ânimo a meio-fio, olhos a meiopau<sup>7</sup>.

A insistência do “corpo-a-corpo com as palavras” se dá sempre à noite, como se do seu escuro surgisse a iluminação. Interessante notar como este “mais uma noite corpo-a-corpo”, de pendor tão sensual, se purifica pela palavra e pelo contexto. Aliás, à escuridão e ao cansaço da noite, rivaliza não a iluminação da palavra, mas a brancura da página. O poema é sitiado por uma brancura que gela, a ele e ao poeta, que tremendo resiste. “Escrever é perder o corpo”, é esquecê-lo, ultrapassá-lo. Um choque entre a necessidade da palavra e vontade do poeta de continuar escrevendo (que arrefece no fechamento do poema). Aquilo que a crítica chama de palavras-montagem são uma constante na obra de Claudia: “silêncio-cutelo”, “camurça-conceito”, “corpo-arremesso”, “dedos-palafita”.

Da posição de sentinela e de resistente do primeiro parágrafo, passamos a certa irritação no segundo – o deflacionamento é claro. Risca-se a frase, num gesto performático, com uma caneta das mais fajutas. Um ato performático, cuja verdadeira intenção é “não perder o fio da idéia”, na esperança de ser tocado pelas musas. A queda da aura sacralizada desse poeta se completa com “a bandeja com o afamado cabrito”. Ela baixa e leva consigo a nuvem com as musas. Perdeu-se o corpo, mas não para a escrita. O “Poeta na capela” mostra que, para uma poesia tão lírica e das sensações como a de Claudia Roquette-Pinto, a luta corporal com a palavra (o desgaste do corpo) está correlacionada à idéia do trabalho inspirado, não de maneira rasgada, é claro, mas há alguma coisa aí. Qualquer coisa de mágico, envolvente. Nas palavras da própria Claudia Roquette-Pinto (2010): “[...] sei que ao escrever estou tecendo uma urdidura, mas não é apenas a minha mão a fazer o trabalho.”

Intercalando poemas em verso aos poemas em prosa, nestes últimos é grande a incidência de temas relacionados ao erotismo e à junção de corpos do ato sexual. A impressão que se tem é a de um movimento (marcado, inclusive, pelo destaque em itálico): como se, em alguns intervalos, o eu-lírico desviasse o olhar para a intensidade da relação. Estes poemas apresentam vocábulos recorrentes que apontam para aspectos sensitivos do ato sexual: “luz”, “pétala”, “queda”, “abertura”, anulação. Tal escolha vocabular está ligada ao êxtase dos corpos – a iluminação, o florescimento ou abertura, o mergulho no outro, bem como o fundir-se com ele. Como percebemos com o poema abaixo:

*E ela soube que tinha sido atravessada por uma trilha luminosa, varada, instantaneamente, de um quadrante a outro, por um clarão fugitivo que o pensamento só podia seguir no encaicho.*

*E o que havia ali para ser entendido, era o corpo que entendida – num viés absolutamente novo, onde as imagens se estendiam sobre as sensações – ou, antes, se enlaçavam a elas. E a culminância para onde ela (em cada um dos seus corpos) convergia, ao abrir-se em pétalas, tornava inseparáveis a queda aniquiladora do seu próprio corpo, entregue ao corpo que estava ali, e o vislumbre, simultaneamente doce, do outro corpo, ausente.* (ROQUETTE-PINTO, 2005, p.15, grifo do autor).

Pode-se dizer que *Margem de manobra* apresenta um momento de certa irregularidade ou de abertura aos experimentalismos com a linguagem (especialmente se comparado a *Corola*). Há uma espécie de vontade de ousar. Com efeito, aqui o real é tratado de um modo direto, mas que não exclui o lirismo. E vem da estruturação geral da obra, a violência<sup>8</sup> incidir diretamente no corpo, torná-lo o índice e o alvo (*a priori*) de sua ação – daí seu aparecimento envolto em cinabre, no poema de mesmo título, ou a crueza de “Azul”<sup>9</sup>, cor do envenenamento.

“É fácil saber se o envenenamento foi causado pelo cianeto” – disse o alto funcionário do Ministério de Defesa Americano, ao negar a responsabilidade pelos ataques – “com as bombas que fabricamos, os corpos ficam com os dedos azuis”. (ROQUETTE-PINTO, 2005, p.45, grifo do autor).

Finalmente, outros dois aspectos relativos ao corpo que vale à pena destacar são a sua inserção na dança – é o caso, por exemplo, de poemas como “Are you coming with me?” e “Em surdina”, em *Zona de sombra*, de 1997. Além disso, a ideia do corpo como “odre “Com efeito, esse plano traumático do real operará no livro, com relação aos demais planos que nele também surgem com força – notadamente: o erotismo, o amor – sob uma lógica de superposição e deslizamento: a ‘Margem de manobra’ é corpo, mas corpo que se insere num real incontornável.” (BOSCO, 2005). enganador”, organismo assolado por doenças, pela passagem do tempo, mesmo que ainda lhe reste uma última gota de saúde ou juventude. O que lança, de fato, certa perspectiva otimista à situação. Tais deslocamentos das funções no corpo dentro da obra marcam, sobretudo, a flexibilidade do lirismo de Claudia Roquette-Pinto.

### **5 Corpos fundidos no mesmo espaço**

Com 2 ou + corpos no mesmo espaço de Arnaldo Antunes, a figura do corpo se ressignifica numa lírica em que a visualidade é pedra de toque. Nesta poesia que se vale do imaginário pop, da música, das artes plásticas e dos ensinamentos concretistas, o corpo é sintático e sensível. A levada verbi-voco-visual se completa com o CD encartado ao livro, construindo verdadeiro jogo performático entre imagem e voz, materializando a oralidade que ressoa na palavra escrita. A pergunta que se coloca aqui é: como oferecer um poema? Ou melhor, como nos são oferecidos os poemas de *2 ou + corpos no mesmo espaço*? De modo generoso, voltamos a ouvir, não estamos mais surdos. Existimos porque esbarramos com os corpos que se sobrepõem na leitura do autor. A experiência de escuta é ao mesmo tempo do outro e nossa, articulação interiorizada. “Escutar o outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, pelo tempo dessa escuta. Essas palavras não definiriam igualmente bem o fato poético?” (ZUMTHOR, 2000, p. 98). Os poemas de Arnaldo Antunes, verdadeiras intervenções corporais, são percebidos pelo ouvido e corpo, significam o mundo, estão aí com espessura, densidade, peso – como bem nos dá a leitura de “Átomo indivisível”. Gesto ancestral, de vidência anacrônica dada pelos suportes tecnológicos; sentido original: vejo ouvindo, ouço vendo. Leio e ouço o poema “Querer” e desejo folhear as páginas, tatear, perceber os espaços em branco, ouvi-los, irmanar ingenuamente a minha voz à do autor-leitor.

Um ou mais vocábulos (corpos) ocupando o mesmo espaço sintático – eis o mote de *2 ou + corpos no espaço*. A partir daí, é que o poeta estabelece cortes, permutas, sobreposições, buscando a multiplicidade de significados da palavra, tornando-a corpo sintático, ícone, coisa concreta. Nesse sentido, a página e seus espaços em branco é o lugar em que o corpo toma forma e se multiplica, abrindo-se a várias interpretações e visões. Temos, então, pés, mãos, cabelos e fluídos corporais espalhados pela página em branco, como no poema “Transborda”.

Segundo o próprio Arnaldo Antunes (1997, p.8, grifo do autor), em entrevista concedida à revista *Cult*, “[...] a origem da expressão ‘2 ou + corpos no mesmo espaço’ veio de um procedimento formal, que foi se tornando recorrente em [sua] poesia: o fato de mais de um vocábulo ocupar o mesmo espaço sintático.” Mas diz que pode ser entendida também “[...] como uma relação amorosa, uma cópula sexual, onde dois corpos se fundem.” É bom que se note o caráter de fusão e conseqüente desaparecimento do corpo na relação sexual – coisa recorrente na lírica contemporânea. É o que temos, por exemplo, em “boceta”. Um único verso constitui o poema que dá título à obra: “dois ou mais corpos no mesmo espaço se multiplicam mas não se somam se não somem”. Que, seguindo à risca a lição concretista, vemos sobreposto, pulverizado e constelado: (ANTUNES, 2005, p.86-87).

Ouvindo a leitura do poema por Arnaldo Antunes, esta constelação chega de fato às raias da sobreposição. Os corpos somem e, no entanto, se multiplicam. Palavras que ocupam a mesma função e corpos que desaparecem ao se somar numa poética que performatiza esses gestos visual e oralmente. Um corpo que se configura de modo concreto, que usa de outros códigos e linguagens. E não dispensa a palavra, matéria-prima do poema, objeto de trabalho do poeta. A lírica de Arnaldo Antunes pautando-se com muita força pela visualidade, não deixa, no entanto, de render seu tributo ao verso. Quer-se com isso dizer que em se tratando de uma poesia eminentemente visual, o verso ainda aparece como aquela unidade mínima do poema – como apontam os melhores momentos de sua obra. Nesses foros, pode-se dizer que, embora não negue o verso, o poema é objeto construído de linguagem e não artefato que se faz a partir da inspiração divina ou sobre-humana. Exemplo claro disso é o poema “Dúvida”, da obra *Tudos*, de 1998.

### **6 O múltiplo corpo contemporâneo**

Não se quer aqui colocar o corpo como “o significante despótico que resolverá tudo”, para falar com José Gil (1997). Todavia, não se pode deixar também de estabelecer entre poema e corpo uma relação de similaridade

(como já insinuamos ao longo deste texto). Podese dizer que o poema ganha corpo, que prefere ser a dizer, quando faz cessar o curso da comunicação diária e dá concretude aos sentidos, rearranjando a linguagem. Como diria Octavio Paz (1994, p.12, grifo do autor), “[o]s sentidos são e não são deste mundo. Por meio deles, a poesia ergue uma ponte entre o *ver e o crer*. Por esta ponte a imaginação ganha corpo e os corpos se convertem em imagem.” Aliás, tal aproximação entre o corpo e a palavra não é nova: exemplo clássico é Valéry, em 1939, que associa a prosa ao andar e a poesia à dança. O corpo liga o seu movimento ao da palavra – ambos são forças em movimento.

Poderíamos então considerar o poema um corpo que se origina e se fundamenta a partir da relação com outros corpos? A possibilidade nos parece interessante. Começemos a pensá-la a partir do fato de que a poesia lírica liga-se tão intimamente à individualidade do poeta que o poema surge quase que como um prolongamento seu. Já disse Umberto Eco (2010) que a escrita é como que uma extensão da mão e, por isso, praticamente biológica.

Portanto, se a escrita continua o homem, há qualquer coisa também biológica por trás da necessidade que ele tem de fixar (n)a palavra. A escrita surge como “erótica verbal”, um gesto pulsional, quase animalesco. O poeta dá forma a um corpo poético porque sabe (corporalmente) que deve fazê-lo. Tem a certeza de que este outro corpo, o poema, já existe e só precisa da voz que, no limite, é a sua mesmo. Ao considerá-lo como a parte do eu-lírico, fica claro que ele é corpo que se dividiu, que sensifica, organismo vivo sempre em estado de movimento, ele corpora em comunhão (ou continua na descontinuidade). E existe na sua coerência consigo mesmo, porque, mais que a prosa, o poema tende a ser o que diz (a própria coisa); ele é sua forma, numa espécie de devir sempre reatualizado pela a leitura. Entra aí mais um corpo: o leitor. Observemos que aquele que escreve requisita, não a pessoa do outro, mas o seu espaço, como diria Roland Barthes (1987). Requisita com tudo que o corpo encerra, porque ele é um espaço inescapável, exterior e interior, aberto e fechado. Quando se debruça sobre o poema, o leitor é também criador no movimento da leitura, mesmo que seja aquela feito no silêncio. Vale lembrar: aí corre por fora o crítico, este leitor-autor, já que constrói um outro corpo (o ensaio, a crítica, a resenha).

Tais reflexões ganham uma dimensão ainda mais curiosa na contemporaneidade. Das leituras que empreendemos acima, fica claro que o corpo contemporâneo traz em si qualquer coisa de urgente, cujas necessidades precisam ser satisfeitas a todo custo. É um mergulhar na unidade que se espraia em muitas direções: a cidade, a memória, o sexo, o tempo, a morte, a violência, a sensibilidade, a concretude. Fato é que a lírica emerge/merge no cenário literário tanto quanto o corpo no cenário da sociedade/subjetividade/coletividade – ambos com o dever de assumir posições, de ler e dar sentido à realidade. O corpo dá a medida do espaço em que se inscrevem (ou sentem) as questões capitais do homem.

Com as leituras que fizemos, a presença mais frequente foi o tempo, ao qual rivaliza um erotismo de inclinação claramente batailliana. Vejamos que, segundo Georges Bataille (1957), a experiência sexual (ou erótica), marcada que é pela violência, conduz à violação dos corpos e das identidades dos parceiros. Assim, a descontinuidade inerente a todo indivíduo (que se opera a partir da consciência) acaba por se desfazer nessa fusão violadora. Então, esses seres distintos fundidos no arrebatamento, na perda da consciência, chegam a um estado que equivale à morte e que reconduz à continuidade. “[U]ne violation qui confine à la mort”, o erotismo anula o tempo. Todavia, para além desse corpo erotizado, vale à pena pontuar outros aspectos. Em Donizete Galvão, a aparição do tempo faz perceber o quanto estamos biologicamente sujeitos à sua ação. Percebemos, ainda, a angústia pelas patologias contemporâneas: o corpo exposto à massificação das grandes cidades, aos males tecnológicos que substituem a presença por uma virtualidade falseada, a violência. Se a palavra quer cristalizar a permanência do homem frente à morte, por contraste negativo ela indica tudo quanto nele há de perecível. Esse é o movimento da poética do autor do recente *O homem inacabado* (2010): o corpo do poema quer realizar o movimento de permanência de que não é capaz o humano.

A presença do puramente fisiológico é bem marcada na poesia contemporânea. No caso de Francisco Alvim, vêm à tona o feio, a doença, a sujeira, a velhice. Condição humana vertida numa brevidade aterradora, como a dizer: é exatamente isso que somos. O corpo encerra uma profundidade que (muito mal) as técnicas psiquiátricas conseguem alcançar.

Situação que, sem dúvida, agrava-se na contemporaneidade que nos condiciona ao fechamento, ao ensimesmamento. A claustrofobia de que fala Francisco Alvim é sintomática do cotidiano que temos vivido. Não só aquilo que nos é infringido, mas de certa violência que corroboramos e com a qual não nos importamos. Interessante notar que, nas bases da crítica implícita na poesia de Alvim, encontra-se essa dupla-face, o baixo e o elevado – correlato da esquizofrenia social.

Que espaço, de fato, dedica a poesia brasileira contemporânea ao político ou social?

Pequena parcela, mas contundente. É no *Margem de manobra*, de Claudia Roquette-Pinto, que vemos a violência aliada ao corporal. É, sobretudo, no corpo que as marcas de uma situação social insustentável se desenham. Em situações limítrofes, o corpo é a estrutura que primeiro é atingida. O que se coloca, portanto, é uma poesia extremamente lírica e que, ao mesmo tempo, dá mostras de uma profunda consciência de seu tempo. Consegue-se aqui um misto estranho e bem-vindo entre o lírico e um panfletário que é outra coisa, reverteu-se no individual. Críticas convergindo para uma dissonância-consonância: a de Claudia Roquette-Pinto funciona porque aponta ao lirismo e à violência; a de Francisco Alvim surte efeito porque é crua e elevada.

A poética de Contador Borges insiste muito bem na pele enquanto órgão que recobre corpo e poema, fazendo sobressair o exterior (visível, palpável). Por trás desse espaço, o interior é do mesmo tamanho do corpo e, paradoxalmente, infinito. Prova disso é a recorrência do tema do olhar que dá a este eu-lírico a possibilidade de observar as coisas a partir da fronteira entre o exterior e o interior – um espaço de limiar, como chamou José Gil (1997, p.155). Cabe bem para alguns dos poemas de *O reino da pele* dizer que o estilo cerrado da linguagem, o intercâmbio de claro e escuro, quer prolongar a pele do poema num dentro que se avoluma a cada leitura. A pele, então, converte-se em espaço interior tornado imaginação corporal, uma espécie de agente do dentro e que é visível por fora. Vejamos que mesmo a ideia de “reino da pele” possibilita pensar num espaço povoado de coisas, de palavras. A propósito do espaço interior do corpo, é bom lembrar, por exemplo, da alma ou do espírito e sua relação com a poesia. Onde começa o poema, em que lugar? Qual a pulsão que leva o poeta a escrever? A noção de inspiração é das mais gastas na contemporaneidade. Há muito que se deixou de acreditar nas musas. Se a ideia do sopro divino subsiste ainda hoje, é intimamente ligada à do esforço e disposição para o trabalho de arte. Pode-se dizer verdadeiramente que a escrita começa naquele espaço interior não muito bem definido e que é circunscrito pelo corpo – o lugar no qual e a partir do qual somos.

Se a pele é o invólucro do corpo (e a palavra do poema), se o corpo tem seus limites determinados, a poesia de Arnaldo Antunes joga com esses limites. Quando não coloca literalmente em cena o corpo do poeta, mergulha numa vivência performática de tatos, visões, audições, de com-tato, de corporalidades que se friccionam. Aliás, é como se o corpo estivesse em pleno transbordamento, antes de tudo, transgredindo seus limites fisiológicos (escarro, vomito, tosse, são só alguns exemplos). Como se o corpo não pudesse se conter – parece que vem daí a vontade de verbalização dessa poesia. A vocalização dos poemas mostra bem que, se existe a arte (a poesia), existe o corpo. Mostra que a lírica contemporânea sabe se adequar às novas tecnologias e fazer bom uso delas, não se restringido tanto à condição de pária numa literatura tão mercadológica quanto a atual.

O corpo, como se configura na poesia contemporânea, é índice claro do modo como o sujeito poético tem se configurado. Quem é este sujeito que escreve poesia ou a que(m) se refere? Quem é o seu leitor? A experiência do corpo traz à tona um eu problemático, reflexo mesmo do leitor, do poeta e até da crítica. Sujeito este que se ausculta e sabe das possibilidades da palavra. O voltar-se ao corpo da poesia contemporânea é o voltar-se para dentro do sujeito e para fora dele, pois sua presença tem tanto a parcela narcísica, quanto a que se abre a outras subjetividades. É pelo corpo que o eu-lírico mostra quem é e (se) mostra o outro, o mecanismo do poema. E de outros tantos poetas poderíamos ter tratado neste ensaio: Armando Freitas Filho, Ronald Polito, Rodrigo Petrônio, Josely Vianna Baptista, a lista é longa demais. O corpo proporciona formas de se fundamentar e refletir o sujeito (poético) no tempo e no espaço (da literatura). É um espaço em que dificilmente se resolvem os problemas, bem ao contrário, como pudemos perceber.

### Referências

- AGANBEM, G. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALVIM, F. Entrevista. [janeiro, 2001]. Entrevistador: Adolfo Montejo Navas. **Cult**, São Paulo, n.42, p.4-9, jan. 2001.
- \_\_\_\_\_. **Elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ANTUNES, A. **2 ou + corpos no mesmo espaço**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Tudos**. São Paulo: Iluminuras, 1998. Sem paginação.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista**. [novembro, 1997]. Entrevistador: Heitor Ferraz. **Cult**, São Paulo, n.4, p.6-13, nov. 1997.
- BARTHES, R. O prazer do texto. São Paulo: Perspectivas, 1987.
- BATAILLE, G. **L’erotisme**. Paris: Union Générale d’Editions, 1957.
- BORGES, C. **O reino da pele**. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- BORGES, A. C. **Angelolatria**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- BOSCO, F. Orelha [do livro]. In: ROQUETTE-PINTO, C. **Margem de manobra**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- \_\_\_\_\_. **E-mail de Francisco Bosco para Claudia Roquette-Pinto**. Disponível em: <<http://www.claudiaroquettepinto.com.br/leituras.html>>. Nov. 2004.

- COSTA, H. Entre o divino e o terrestre: Angelolatria. In: BORGES, A. C. **Angelolatria**. São Paulo: Iluminuras, 1997. p.121-127.
- DANIEL, C. Sob o véu de Maya. In: BORGES, C. **O reino da pele**. São Paulo: Iluminuras, 2003. 72-76.
- \_\_\_\_\_. Uma escritura na zona de sombra. In: DANIEL, C.; BARBOSA, F. (Org.). **Na virada do século: poesia de invenção no Brasil**. São Paulo: Landy, 2002. p.23-31.
- ECO, U.; CARRIÈRE, J.-C. **\_não contem com o fim do livro**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FERRAZ, H. A sabotagem do elefante. **Cult**, São Paulo, n.42, p.10-11, jan. 2001.
- GALVÃO, D. **Mundo mudo**. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.
- \_\_\_\_\_. **A carne e o tempo**. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.
- Anais do SILEL. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- GALVÃO, D.; POLITO, R. **Pelo corpo**. São Paulo: Alpharrabio, 2002.
- GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Antropos, 1997.
- MARQUES, I. Segredos do feno. **Cult**, São Paulo, n.30, p.19-21, jan. 2000.
- PAZ, O. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PINTO, M. da C. **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.
- RABELLO, I. D. A matéria impura da poesia. In: GALVÃO, D. **Mundo mudo**. São Paulo: Nankin Editorial, 2003. p.81-98.
- ROQUETTE-PINTO, C. **Entrevistas**. Disponível em: <<http://www.claudiaroquettepinto.com.br/entrevistas.html>>. Acesso em: 10 ago. 2010.
- \_\_\_\_\_. **Margem de manobra**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Corola**. São Paulo: Ateliê Editoria, 2000.
- SERRES, M. **Os cinco sentidos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

#### Anexo 4

ASCHER, Nelson. Claudia Roquette-Pinto supera o passado em *Zona de sombra*. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 24 de Maio de 1997. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/5/24/ilustrada/18.html>. Acesso em: 15 de Novembro de 2013.

#### **Claudia Roquette-Pinto supera o passado em "Zona de Sombra"**

Nelson Ascher especial para a Folha (Folha de São Paulo, 24/03/1997)

A carioca Claudia Roquette-Pinto está lançando sua terceira coletânea de poemas. Livro estranho denso e difícil se há algo que ressalta em "Zona de Sombra" é o empenho da autora de romper com sua maneira anterior de escrever, maneira que atingira cristalização precoce e consumada no seu segundo volume, "Saxífraga".

Como o título (remetendo a W.C.Williams) indicava muitos dos textos descendiam do objetivismo americano e, no embate entre clareza e obscuridade sugestiva triunfava geralmente a primeira.

Os patronos que, declaradamente nas epígrafes, Cláudia invoca para a ruptura são Paul Celan e Georg Trakl, por um lado, e René Char, por outro.

Há no livro um lado ainda objetivista que se condensa em momentos de que nenhum anglo-americano cultor da poesia japonesa se envergonharia: "na lousa da noite/ os grilos vão deixando reticências". Ela continua também a se valer de recursos que dominara antes, como os termos raros ou inesperados e as palavras-montagem -- "silêncio-cutelo", "camurça-conceito", "corpo-arremesso", "dedos-palafita".

Mas o nome "Zona de Sombra" define perfeitamente o lugar onde a autora sabe que está se embrenhando e não falta, em seu poema, o reconhecimento explícito disso, por exemplo, ao dizer: "quando abandonamos o nítido/ por um pouso menos claro".

É num poema - talvez o melhor - onde evoca de forma oblíqua, "A Terceira Margem do Rio", de Guimarães Rosa, por meio da letra homônima de Caetano, que ela registra mais eloquentemente seu antiprograma: "Signo,/às escuras,/ a mão nua abrindo o fio/(começa comigo) a / costura invisível/ do rio".

## Anexo 5

AZEVEDO, Carlito. Toque de mestre de estreantes. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 1992. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html#osdias>. Acesso em: 02 de Nov. de 2013.

### **Toque de mestre de estreantes**

Carlito Azevedo

"Desculpem os veteranos, mas a melhor poesia do ano de 1991 esteve nas páginas de alguns estreantes que, sem a técnica e a mestria daqueles, todavia, encheram de viço um ambiente poético que vinha mostrando inequívocos sinais de cansaço e redundância (penso principalmente nos últimos livros de Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite). Fico, então, muito orgulhoso de poder apresentar os livros de dois dos melhores estreantes de 1991: Claudia Roquette-Pinto e Josely Vianna Baptista.

De início há uma semelhança nas trajetórias tão diversas de Claudia e Josely que não podem deixar de ser levada em conta por quem queira pensar na nova poesia brasileira. Josely faz parte daquela geração curitibana que se formou sob as asas de Paulo Leminski. Não teve, portanto, qualquer dificuldade na recepção dos trabalhos de poesia concreta pedra de toque de qualquer poeta novo no Brasil, esteja ele consciente ou não disso. Josely é ainda uma das mais reconhecidas tradutoras de literatura hispano-americanas. Já traduziu, entre outros, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Lezama Lima (sua tradução de *Paradiso* talvez seja uma de minhas principais influências) e, mais recentemente uma antologia de poesias neo barroca. Quanto a Claudia, carioca e apesar de formada pela em Letras pela PUC-Rj, jamais frequentou ou fez parte de ambientes literários. Ela mesma confessa que só muito recentemente começou a pensar a poesia em termos mais sérios de dedicação e profissionalismo. Deste modo é previsível que ao abrimos um livro de Josely abundem os poemas visuais, e em Claudia, os sonetos.

Mas, como disse antes, há um ponto em que suas trajetórias se tocam, e este ponto nos é revelado durante a leitura de seus livros. Ambas, em dado momento, parecem questionar-se se a utilização meio indiscriminada de sonetos ou poemas visuais, formas que nasceram muito antes delas, não acabaria redundando numa espécie de monotonia de composição. É quando o otimismo de estreante é abalado pela consciência da crise da poesia, pouco comum nos candidatos a poeta em geral. Já tive a oportunidade de afirmar que mais alienado do que o poeta que ignora crise social é o poeta que ignora a crise da poesia, pois está alienado do seu próprio instrumento de trabalho.

Gosto de ler "OS DIAS GAGOS" e "AR" como a história da tomada de consciência, por parte de duas autoras novas, da crise da poesia. Gosto de ver como elas não tentam "resolvê-la" recorrendo a temas. Gosto de ver como não fingem que tal crise não existe ou já acabou. Gosto de ler a sua escrita assim mesmo sob o signo da crise. Pois é aí que Claudia já pode abandonar a muleta do soneto que escravizava sua riqueza musical ao martelar do decassílabo e passa a criar o ritmo do jazz: "A noite tece ao redor / há uma lua uma abo/ bada um rosto de Liliam Gish?? (Jazz). Pois é aí que o poema visual deixa de ser, em Josely, apenas uma tomada de empréstimo ao genial Augusto de Campos e passar a ser a moldura adequada para uma experiência única e intransferível: "Juncos à lâmina d'água, ouro-fio da superfície prata, e nós dois nus passando frio de madrugada".

Claudia me toca pela música doce que consegue arrancar das palavras. Nela não há nenhuma palavra mais rara, mas sob a sua pena tudo ganha um ar precioso como aquela paisagem surrealista que contém "as aparas das unhas de um deus" e, vai ver, é apenas um quarto de criança. Josely é o produto imaginário de um possível barroco oriental. Nela existe a palavra rara, o preciosismo e eu digo: lindo. Depois de uma geração de literatura desleixada, como a de 70 um pouco de preciosismo não faz mal a ninguém. Depois de uma geração tão lugar-comum como a de 80, um pouco de raridade é sempre bem-vindo. Os estreantes de 91, aliás, têm isso em comum: querem ser (como disse, citando Pessoa, sobre o meu livro, o professor Secchin), claros e raros. Mas cuidado: "a raridade precede a extinção".



## Anexo 6

BOSCO, Francisco. A claridade e a sombra. **Blog Claudia Roquette-Pinto**, s/l, 1998. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html>. Acesso em: 10 de out. de 2013.

### **Ensaio sobre a claridade e a sombra**

Francisco Bosco

O terceiro livro de poemas de Claudia Roquette-Pinto, *Zona de Sombra*, convida a uma reflexão sobre as relações entre clareza e obscuridade. O apelo a essa reflexão começa pelo título, passa pela epígrafe posicionada no limiar do livro e mantém-se ao longo do mesmo nas sucessivas alusões à claridade e à sombra que frequentam a grande maioria dos poemas. Pode-se começar a tentar responder a esse apelo pela epígrafe – que surpreende, pois, embora se relacione diretamente ao título, ambos unidos pela palavra "sombra", produz um encontro inesperado: "Dê também sentido ao seu dito: dê-lhe a sombra", diz a passagem retirada de um poema de Celan. Mas o que significa identificar a sombra ao sentido, se este se caracterizaria precisamente pelos atributos da clareza, da definição, do direcionamento? A sombra é escura, indefinida, nela não se pode encontrar uma direção precisa. Sombra e sentido? A própria epígrafe instaura uma zona de sombra, zona em que se moverão as palavras do livro. Pois que se comece a ler o livro por onde ele propõe.

Essa passagem foi retirada de um poema de Celan chamado "Fala também tu" [*Sprich Auch Du*]. A estrofe em que ela se localiza diz assim: "Fala -/ Mas não separe o Não do Sim. / Dê também sentido ao teu dito: / dê-lhe a sombra"<sup>48</sup>. Falar é, desde já, designar as coisas pelos nomes e, ao fazê-lo, separá-las umas das outras; falar é produzir diferença, separar isso daquilo - falar é separar, e separar é esclarecer. Esclarecer: o que é isto, não é aquilo. Mas a sombra diz de outro modo, ou ainda, dizer de outro modo, modo em que as coisas não se separam, é dar sombra ao dizer. O dizer que acolhe a sombra não separa o Sim do Não. Com isso entende-se a sombra; porém - e o sentido? Dar sombra ao dizer não seria antes retirar-lhe o sentido? Mais adiante o poema diz: "Mas agora reduz o lugar onde te encontras: / Para onde agora, oh despido de sombra, para onde?". Quando se está despido de sombra, o lugar onde se encontra é reduzido. Sem sombra, não se pode ir.

A sombra, portanto, amplia o lugar, descortina direções possíveis. Mas, novamente - não seria o contrário? Que pode significar o sentido da sombra? Como entender que, do lugar de onde fala essa palavra, é a sombra, e não a claridade, que indica um sentido – um *caminho*?

"A caminho" é o título do segundo poema do livro *Zona de Sombra*. Também esse poema é encabeçado por uma epígrafe. É preciso ler as epígrafes de um livro da sombra, pois são momentos em que a sombra se volta para si, refletindo. Para refletir-se, a sombra precisa de um outro corpo, a epígrafe, também ele uma palavra da sombra, mas o diálogo desses dois corpos, refletindo-se, produz uma imagem onde a interrogação se debruça. A interrogação se pergunta sobre o ponto de reflexão dos dois corpos, sua interseção formadora de uma identificação. Nesse caso, a epígrafe diz: "Abriu-se majestosa e circumspecta / sem emitir um som que fosse impuro", e vem sublinhada pelo nome Carlos Drummond de Andrade. Os dois versos pertencem a "A máquina do mundo". A interrogação que ficou suspensa no parágrafo anterior dizia respeito à relação entre sentido caminho - e sombra. De que maneira o poema de Drummond pode encaminhá-la? Nele lê-se que a máquina do mundo "Abriu-se em calma pura, e convidando / quantos sentidos e intuições restavam / a quem de os ter usado os já perdera (...)". A máquina do mundo é algo que se abre aos sentidos e à intuição - ou, o que vem a dar no mesmo, movem-se sentidos e intuição na abertura da máquina do mundo. A máquina do mundo revela "o absurdo original e seus enigmas, / suas verdades altas mais que todos / monumentos erguidos à verdade". O absurdo original - seus enigmas - é uma verdade mais alta que a verdade. Qual a verdade, então, do enigma? O que o enigma revela? A máquina do mundo revela o mundo como enigma. Um enigma só passa a sê-lo quando revelado: eis seu paradoxo. Revelar um enigma não é resolvê-lo - se for enigma, só o é enquanto enigma. Revelar um enigma é precisamente: tomar o enigma enigma. E que olhar, que modo de revelação pode fazê-lo? - A intuição. A intuição é o modo de ver - e de sentir - o mundo funcionado em sua totalidade, sem que se possa distinguir entre cada uma de suas partes.

A intuição não vê parcialmente – vê, como na abertura da relação Eu - Tu para Martin Buber, "somente tudo". A intuição é essa compreensão súbita e total do *sentido* das coisas, da máquina do mundo. Na intuição, portanto, estão conciliados sombra e sentido. A intuição é um modo de ver que vela e revela: revela o velado enquanto velado, o enigma enquanto enigma.

É esse o modo de ver de "A caminho": a intuição. A intuição dá acesso ao sentido obscuro, sentido da sombra, sentido que é irredutível à operação extremada de separação característica da fala clara. A sombra é a visibilidade da totalidade: quando se vê a totalidade, vê-se a sombra. A fala clara também pode ser intuitiva, mas haverá nela um fundo obscuro, por trás de seu sentido (no sentido de direção, separação, delineamento) - fundo onde se dá o sentido obscuro, misturado, a unidade original. Mas há outro modo de se perceber o sentido da intuição (da sombra): a intuição abre um espaço de visibilidade que é como um fluxo, um rio, onde as coisas se oferecem à vista ao modo próprio da intuição. Esse fluxo - sentido, "caminho". Por isso "A caminho" é um poema escrito a bordo de uma canoa, no rio: "estava a caminho: canoa / comprida - boa partindo / a sombra, a meio-e-meio, no rio". "A caminho" é um poema que fala da intuição, na dupla perspectiva desse *da*: fala de dentro da e a respeito da.

Pois é possível que na intuição não se possa dissociar esse duplo movimento simultâneo de ver e ver que se está vendo. Ver:

o gravatá - o suave  
 súbito roçar de  
 dedos (vermelho-  
 acicate) no umbigo  
 dos nimbos, acordar  
 a paisagem  
 Estar vendo o que se vê:  
 aqui a água turva,  
 de mistura com raízes  
 a curvatura da terra  
 empena,  
 oblitera a íris

Ver é acordar a paisagem, produzir imagens, como o gravatá roçando suas pontas nas nuvens. Para ver assim é preciso estar na intuição, em seu "dia aberto seu ventre (...) cego". Nos momentos em que a intuição decai, a água se turva, oblitera a íris. O poema é a narração da intuição vendo e, simultaneamente, da intuição vista. Claudia Roquette-Pinto escreve de olhos fechados, com as mãos. Escreve também de olhos abertos, à distância. A intuição é a visão de olhos fechados: o escuro é sua pré-condição - e seu destino. A intuição traça o movimento da "palavra / vinda da sombra / para o atrito". A intuição retira da sombra e devolve à sombra: revela a zona de sombra. A palavra que vem da intuição é uma "palavra-persiana"- vela e revela, abre e fecha.

"Palavra-persiana". A hifenização é uma operação recorrente na escrita de Claudia Roquette-Pinto: "camurça-conceito", "modo-de-éden", "olho-fátuo", "faça-se-a-luz", "olhos-guilhotina", "meia-água", são alguns exemplos de uma lista não exaustiva.

Qual o sentido dessa prática? A hifenização é isomórfica ao modo de ver da intuição: o hífen aproxima as palavras à maneira súbita como elas se aproximam na intuição. Hifenizar as palavras é retirar-lhes os conectivos distanciadores, apagando seus limites, suas fronteiras. Os conectivos relacionam as palavras ao modo analítico, delineando o espaço entre umas e outras; a hifenização justapõe as palavras, pretendendo ceder a elas o impulso à totalidade de que elas se vêm possuídas em estado intuitivo.

A intuição vê. Seu modo de ver é a totalidade, modo em que cada imagem, cada objeto trazido à luz (à sombra) encerra uma totalidade. A intuição não é relacional, não liga uma coisa a outra tecendo um fio de sentido. O sentido, na intuição, é descontínuo - não se estende, não se desdobra. O sentido da clareza é contínuo, desdobrável. O sentido da sombra é descontínuo, imóvel. Mas Claudia Roquette-Pinto, dizia-se, escreve de olhos fechados - e abertos:

como se denso  
 embora leve  
 detendo-se o corpo se desse  
 em asas  
 - asas ao inverso,

que nela o vôo

não alça: desata -  
 como se um vento (ou  
 o que, íntimo, levita)

soprando de dentro  
sobre a água fixa da platéia a erguesse  
antes mesmo  
que os dedos-palafita  
de um parceiro a tocassem (..)

Nesse poema há um eco cabralino na dicção e no movimento da visão - dicção e visão isomórficas, ambos marchando, movimentando-se com a regularidade confiante com que tomam um objeto e dissecam-no. Aqui o sentido, como em João Cabral, é a análise do objeto (no caso, o corpo de uma bailarina), sua visibilidade desdobrada, aprofundada. Desdobrar a visibilidade de um objeto, aprofundá-la, é dar visibilidade a seu sentido profundo. O sentido profundo, aqui, é a clareza: a clareza é a operação de sentido que relaciona os objetos na dimensão do além-de-sua-visibilidade. A pura visibilidade é justamente o sentido obscuro, a sombra.

O além-da-visibilidade é o sentido profundo, a clareza. É esse o sentido desse "não" ("nela o vôo / nãoalça: desata"), nesse poema, como em João Cabral, de um modo geral: o "não" é a negação da pura visibilidade do objeto, rumo a seu sentido profundo. O "não" é a torção do objeto, é "ainda não", é "não é isso ainda" - é o anúncio de que o objeto será visto por outro ângulo, ângulo que tomará visível seu sentido profundo (tomar visível, isto é, não descobrir, como se fosse o sentido imanente do objeto, mas produzir, trazer para a visão).

A poesia de Claudia Roquette-Pinto mostra que a relação entre os supostos pares opostos é talvez antes de uma complexa reciprocidade que de simples oposição. Nela, a zona de sombra é o espaço de uma extrema visibilidade, resplandecente e total. Visibilidade de metáforas descontínuas e luminosas: uma cadeira 'que se transforma em "quadrúpede engendrado para solidões", as horas derradeiras do dia, quando "cerram as pálpebras de cobre" o dançarino que enfrenta "a onda acesa da cena" - entre muitas outras. Pura visibilidade, entretanto, que, ao hifenizar a linguagem, ao intuir no lugar de deduzir, revela-se obscura. A zona de sombra é uma espécie de céu negro onde brilham isoladas um sem-número de estrelas. Por outro lado, as poéticas da clareza mantêm para com a sombra uma relação de cumplicidade - a claridade resulta de uma operação sobre o sentido profundo, obscuro. O sentido (no sentido da clareza) é o invisível, o obscuro; a sombra, a obscuridade, é a extrema visibilidade.

## Anexo 7

BORSATO, Fabiane Renata. Solidão de naufrago: a poética de Claudia Roquette-Pinto nos jardins de *Corola*. *Revista Letras*, São Paulo, v.51, n.2, p.83-100, 2011.

### SOLIDÃO DE NÁUFRAGO: A POÉTICA DE CLAUDIA ROQUETTE-PINTO NOS JARDINS DE *COROLA*

Fabiane Renata BORSATO

**RESUMO:** A obra *Corola*, de Claudia Roquette-Pinto (2000), apresenta um projeto poético consistente advindo do emprego de recursos expressivos metalinguísticos e da coesa estrutura da obra. O recurso à intratextualidade favorece a unidade e as reflexões metalinguísticas dos 48 poemas que compõem a obra. O diálogo com a tradição literária é simultâneo à consciência dos enunciadores de que a poesia de *Corola* é intervalar e físsil. Os 47 primeiros poemas sem título de *Corola* constroem forte relação de continuidade e interdependência reveladora da presença de uma “teoria” do fazer poético baseada em intempéries. O lirismo de *Corola* não apresenta marcas de autocomiseração em relação à situação de naufrago anunciada no último poema da obra. Os adjetivos *exausto*, *roto*, *desacreditado*, atribuídos ao eu poético, fazem com que ele se desdobre em outro, apreciador crítico de seus próprios ruídos poéticos e refém consciente de um tempo lacunar e intermitente que favorece a construção de uma poética da paciente espera pelo resgate da poesia e do desdobramento em leitor-espectador de si mesmo e do texto poético. Analisaremos alguns procedimentos metalinguísticos e as inquietações compositivas anunciadas pelos eus poéticos de *Corola*, além da recorrente figura do jardim como espaço poético.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Corola*. Claudia Roquette-Pinto. Metalinguagem. Jardim.

#### A poética de *Corola*

Claudia Roquette-Pinto publica seu primeiro livro de poemas *Os dias gogos*, em 1991, obra em que para além de sonetos em versos decassílabos, há a expressão da consciência de um momento crítico para a escrita da poesia, notável em versos de “Numa estrada”: “a noite insone torce e mastiga/ o som que a boca nunca pronuncia/ a noite entrega a carne arrependida/ à avidez da lâmina do dia” (ROQUETTE-PINTO, 1991, p.26).

O poema descreve a gradativa passagem temporal que faz do enunciador o sujeito à espera da poesia que, por sua vez, não se concretiza em som. Noite e dia são sujeitos atuantes, o som é torcido e mastigado, enquanto a carne passivamente se permite entregar. Neste fragmento de poema, é possível encontrar dois elementos importantes e recorrentes na poesia de Claudia Roquette-Pinto, a espacialidade e a temporalidade, anunciadas desde a primeira obra como agentes capazes de gerar dor, silêncio, perdas e uma escrita limítrofe porque feita no intervalo espaço-temporal, na surpresa do “Entrementes, nos parênteses do pensamento / branco/ No quarto do por-enquanto/ antes do já”. Enunciadores coerentes anunciam que é preciso atenção máxima para alcançar a linguagem poética proveniente do “vácuo que vai/ do segundo em que uma nota/ cai/ ao lugar onde uma nota nova se afirma” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.37). Esta escrita intersticial apresenta, geralmente, uma direcionalidade que parte do aspecto temporal (“entrementes”, o “segundo em que uma nota cai”) e se concretiza na espacialidade da partitura, da página, das folhas, do jardim, espaços recorrentes na poesia da autora.

Sua segunda obra, *Saxífraga* (ROQUETTE-PINTO, 1993), apresenta novos ritmos, libertos da forma fixa do soneto, e poemas afínicos à prática da atomização dos signos e dos versos. *Enjambements* e fragmentações de palavras em unidades menores redesenham pinturas e sentidos, numa apreciação crítica de obras e artistas plásticos que revela o teor metalinguístico do livro. A reflexão sobre o ofício de poeta e sobre a linguagem da poesia está, como afirmamos anteriormente, presente desde a primeira obra de Claudia e será constante em *Corola*, livro que recebeu o Prêmio Jabuti de Poesia em 2002 e que será objeto de análise e apreciação crítica deste artigo. A opção pelo estudo do livro *Corola* deve-se ao fato de que nele Claudia Roquette-Pinto apresenta um projeto de sólida constituição, sendo obra representativa de seu *modus faciendi* poético. Interessam, na obra, os procedimentos metalinguísticos presentes nas inquietações compositivas dos enunciadores poéticos e na figura do jardim como espaço poético.

## A metalinguagem

A dimensão autorreflexiva da poesia de Claudia Roquette-Pinto é evidente e a ela adere um sentimento de escassez, indecisão, lentidão e vazio experienciado por enunciadores conscientes do difícil ofício de criação da linguagem poética e da força, muitas vezes tirânica da crítica literária, descrita como indiferente e autocentrada, pois “espelho frente à janela/ no quarto a persianas fechadas” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.63). A metalinguagem favorece a criação de uma linguagem poética singular, crítica, liberta de clichês e inércias poéticas.

A poesia de Claudia Roquette-Pinto encontra-se, muitas vezes, balizada pelo embate do enunciador com a palavra e com o espaço poético. O poema descreve dificuldades, percalços, riscos e fracassos, dando à poesia tom menos altivo, pronunciado por sujeitos encalacrados na difícil tarefa de gerar escritura nos tempos atuais em que a própria noção de originalidade foi questionada.

A poesia, nos versos de Claudia, não se oferece ao enunciador, mas, ao contrário, organiza obstáculos, numa postura impeditiva que faz dela e de seus espaços potenciais, agentes dominadores de enunciadores expectantes.

A leitura destes percalços evidencia que o poema acaba por ser espaço de discussão dos limites e obstáculos ao fazer, o que, paradoxalmente, insinua que a poesia de Claudia Roquette-Pinto apresenta situações e sensações do enunciador diante de uma linguagem arredia e indomável que dele exige atenção e reflexão para compreensão e, acima de tudo, apreensão do poético.

## Enunciação, espaço e tempo em *Corola*

O grotesco e as situações angustiantes, traços presentes na poesia de Claudia Roquette-Pinto, poderiam gerar tons românticos aos poemas, não fossem equilibrados pela composição de versos substantivos, de alta objetividade, em que o enunciador, mesmo quando em primeira pessoa, não lamenta, mas, ao contrário, experimenta, de modo lúcido, riscos e situações limítrofes de composição, projetando-se, muitas vezes, como alteridade, como objeto de apreciação crítica de um enunciador desdobrado e habituado ao fracasso. Isso significa que o enunciador da poesia de Claudia descreve-se em modos de fazer precários e que suas confissões são da ordem da contenção e da compreensão dos desequilíbrios, voz que se constrói como sujeito habitualmente exposto a tais condições e capaz de se controlar mesmo em conjunturas adversas.

Em relação à espacialidade e temporalidade em *Corola*, trata-se de dimensões complexas que compreendem contrastes e analogias, interioridade e exterioridade, ação e inação. A descensão espacial está diretamente ligada à ação e à busca da última flor poética: “Longe daqui, de mim/ (mais para dentro)/ desço no poço de silêncio/ [...] segura apenas por um fio, frágil e físsil/ [...] até que meus pés se cravam/ no rosto desta última flor” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.17). Espaço e tempo limítrofes estão frequentemente presentes na obra *Corola*. A verticalidade constrói planos altos e baixos que propiciam quedas reveladoras da falsidade oculta nas “estrelas de pobres” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.39). Às vezes a descensão acontece de modo violento, como no verso “Fúrias riscando o céu” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.41). Neste caso, a natureza desempenha papel ativo e suas ações intensas apresentam, como contraponto, a imobilidade dos sujeitos: “(Imóveis, no leito/ seu olho embaraçado ao meu/ a mão/ no meu peito)” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.41). Espaços ativos e dinâmicos confundem o enunciador e o colocam por vezes sob inerte aparência no leito. Outras vezes, a espacialidade gera ilusões: “Fuso de prata que a mão/ submergindo/ ilude-se agarrar” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.53). Há ainda espaços contraditórios e despersonalizados de *nunca* e *ninguém*, em que um flutuar desabalado semantiza incoerências compositivas: “Dali onde o que eu sou formula/ sua pétala de nula pertinência/ contra as asas as patas/ do nunca e do ninguém/ desabaladamente flutuo” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.47).

Não é por acaso que nesta obra de Claudia Roquette-Pinto, o principal espaço de criação poética é o jardim, signo que, quando metaforizado nos 48 poemas, adquire expansões e contrações figurativas inusitadas, como a analogia com o penhasco, presente no poema “O naufrago” ou a correspondência metalinguística com o texto poético concretizado no suporte material da página: “O princípio da poesia/ nas dobras de uma palavra/ (viés de dulcíssima/ rosa) onde pousa/ o pólen do nada” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.53). Trata-se de jardim inabitual que exige apreciação crítico-analítica de sua existência metalinguística, o que desejamos realizar a seguir.

## A corola e o jardim

A obra *Corola* apresenta duas epígrafes que têm por tema o jardim e seus componentes, sendo uma de William Blake, “*The garden of love*”, da obra *Songs of experience* de 17941 e outra de Carlos Drummond de Andrade, “Campo de flores”, parte “II – Notícias amorosas”, do livro *Claro Enigma* de 19512.

“*The garden of love*” apresenta dois tempos e dois espaços distintos sintetizados no Jardim do amor que outrora foi o lugar das brincadeiras de infância do enunciador e no presente da enunciação é espaço sepulcral. A compreensão da transformação espaço-temporal é reforçada pela figura dos sacerdotes, fragmento do texto de Blake selecionado para epígrafe de *Corola*: “*And Priests in black gowns were walking their rounds,/ And binding with briars my joys & desires*”<sup>3</sup> (BLAKE, 1984, p.28).

Desejos e gozos atados pela mudança espacial e pelos sujeitos hediondos que rondam o espaço sepulcral anunciam um jardim da morte e da ausência de flores, bastante diverso dos floridos jardins paradisíacos. Os desejos do enunciador de “*The garden of love*” são condenados pela figura dos padres, representantes da religião e de suas censuras morais. Os desejos infernais invocados nas *Songs of experience* “[...] transmitem a voz do Inferno, ou da Energia, – seja a manifestar a sua pujança natural, seja a exprimir o seu inconformismo por se encontrar em grilhões” (VIZIOLI, 1984, p.7). Neste livro, Blake apresenta enunciadores experientes, sabedores do Verbo Sagrado, que propõem um espaço energético diverso porque infernal, violento e sexual, elementos que condensam a energia criadora.

Lascívia, ímpeto criador e transformações espaciais são traços pertinentes a *Corola* que sugerem diálogo com a obra de Blake. O projeto de capa da obra, concebido por Marcelo Cordeiro, anuncia alguns destes traços. A haste figurativizada como sombra, na cor cinza, sugere a imagem de espinhos e da genitália masculina, leitura corroborada pela pétala localizada acima e à esquerda, de modo que a parte que a ligaria à corola da flor, situada no centro visual da página, assemelha-se a um mamilo. O vermelho intenso da pétala contrasta com o esfumado cinza da haste que, por questão ótica, parece localizar-se na profundidade do branco escolhido como fundo da capa. Relação metonímica, perspectivismo e contrastes são aspectos sugeridos na capa de *Corola*, poetizados em seus 48 textos, como nos versos a seguir em que ações sensuais e sexuais são permeadas de violência e contrastes abruptos: “O QUE MORA em minha boca?/ O espinho do cardo/ O que suja meus olhos, alijando a rosa?” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.99), ainda nos versos: “Nudez fechando/ pétala por pétala forrada/ do espinho/ que não conhece como seu” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.59).

Outro aspecto relevante no diálogo de *Corola* com o poema de Blake é a transformação temporal. A leitura do poema abaixo, reproduzido da obra *Corola*, pode dar inteligibilidade à questão:

para Bitucha

SE CADA hora tivesse  
a intempérie das palavras  
caindo entre camélias num jardim que foi perdido,  
o retalho de universo contido  
no retângulo de chão  
onde o som de um piano  
simultâneo à constelação  
de grãos de poeira paira,  
aflição de uma tarde que nunca se gasta, mas  
enfuna  
rasga  
vaza cigarras  
como uma lava (cheia de pontas)  
como o que se derramava  
do meu peito sobre o seu vestido  
(jérsei florido)  
em pé, impreterível,  
às cinco no portão  
- para, mão na mão,  
subirmos a ladeira até a casa  
enquanto a noite-lagarta  
larga o casulo  
desembrulha as asas

desata o azul-trêmula-prata  
por cima das nossas cabeças.

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p.81).

Uma condição hipotética é intróito do poema e sugere um tempo de aflição e violência. O jardim como *retângulo de chão* que recebe “intempérie das palavras/ caindo entre camélias” torna-se ambigualmente metalinguístico, lugar de inscrição de coisas e situações aflitivas, porque jardim vespertino, à espera da noite, momento em que “mão na mão”, enunciador e um outro de vestido de jérsei florido subirão “a ladeira até a casa”. Há o anúncio de dois momentos, o vespertino, tempo da espera do anúncio do instante vindouro, caracterizado como a noite-lagarta, momento em que eu e outro tornam-se nós: “nossas cabeças”.

A tarde é momento violento porque os semas que a caracterizam expressam aflição e fendas dolorosas advindas da espera do outro “às cinco no portão”. Vemos que a expectativa da chegada da alteridade intensifica sensações descritas numa tarde que violentamente dilacera cigarras e gera a imagem inusual de uma lava pontiaguda, capaz de ferir tanto quanto o sentimento da espera, derramado do peito do enunciador. A instabilidade vespertina é desfeita pela chegada da noite, colorida e brilhante, aérea e ascensional, espaço e tempo para “subirmos a ladeira”.

A questão intertextual em *Corola* está presente também na seleção da epígrafe de Drummond de Andrade que, como a de Blake, apresenta um tempo da experiência. Em “Campo de flores”, Drummond de Andrade (2003, p.269) anuncia “um amor no tempo de madureza” que, tardio, faz-se diferente. Como os jardins de *Corola*, este amor exige paciência e consciência de que é tarde demais para chegar à “melhor doação” ou a exuberantes floradas. O enunciador de “Campo de flores” afirma que em tempo de madureza, “arrasto meus despojos/ e estou vivo na luz que baixa e me confunde”. Meio tom, luz e sombra, sono e insônia são lugares intersticiais, consequentemente nem ontem, nem hoje, mas qualquer coisa fora do tempo, ainda que dependente dele e de suas representações.

As duas epígrafes selecionadas para a obra anunciam alguns semas dos jardins de *Corola*, tais como a custosa floração, a condição espacial hipotética e improvável, o espaço intersticial da poesia. O jardim de *Corola* é especialmente íntimo e interior: “O lago, mais que um vago/parêntese aberto na mata/ é a nata de um pensamento” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.21); “Imóvel, vertiginosa/ de fora a dentro me inclino/ (os clarões se aproximam)/ rede em riste/ sobre o rosto daquela flor/ – a única que existe” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.23). Trata-se de um movimento em que, segundo a crítica, o leitor de *Corola*:

[...] vê-se capturado dentro de um “jardim” que, no entanto, pouco tem a ver com o *locus amoenus* [lugar aprazível] da convenção clássica, pois é antes de tudo um “jardim selvagem”, cultivado de modo extremamente pessoal. Nele, a captação dos pequenos elementos do mundo natural funde-se às reminiscências cultas de livros e obras de arte; o pendor plástico-descritivo abre espaço para a reflexão estética ou existencial; vai-se, em breves lances, do plano sensorial para o afetivo, para o intelectual. (SANDMANN apud PINTO, 2006, p.324).

O jardim de *Corola* é, sem dúvida, diverso do jardim neoclássico. No século XVIII, o espírito nostálgico de reconstrução da natureza clássica conduz ricos ingleses à imitação da natureza em jardins de propriedade privada que passariam a espaço ideal e libidinoso, presentes na pintura neoclássica de Claude Lorrain (1600-1682) ou Antoine Watteau (1684-1721), em obras que registram jardins ideais porque alheios a privações e desequilíbrios, alegres parques de sonhos, cujas temperaturas amenas favorecem a presença de damas e amantes belos, num espaço protegido de chuvas e desarmonias. O jardim, além de *locus amoenus*, é, desde o classicismo, espaço de encontros amorosos fortuitos. As intenções libidinosas frequentemente insinuadas nas pinturas renascentistas têm como cenário os jardins, fato que pode ser visto em pinturas de Peter Paul Rubens, como *O jardim do amor* de 1633 ou *Vertumnus e Pomona* de 1636, ou ainda em quadros do veneziano Giorgione (1478-1510) que revisita a fonte clássica para “ilustrar histórias idílicas de amor pastoral e retratar a beleza de Vênus e das ninfas” (GOMBRICH, 1999, p.329). O jardim de *Corola*, por sua vez, apresenta desequilíbrios e esterilidades. O libidinoso é sustentado pela violência de algumas situações. Trata-se de figura que pode adquirir traço hipotético e instável:

O dia inteiro perseguindo uma idéia:  
vagalumes tontos contra a teia  
das especulações, e nenhuma

floração, nem ao menos  
 um botão incipiente  
 no recorte da janela  
 empresta foco ao hipotético jardim.  
 [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p.17).

O anúncio de um jardim improvável parece justificar a ausência de sonhos, formas estáveis e amenidades: “[...] até dispensar o sonho de um chão provável/ até que meus pés se cravem/ no rosto desta última flor” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.17). Jardim árido, seletivo, às vezes estéril, em que o traço libidinoso está, muitas vezes, associado à violência, notável no uso do verbo *cravar*, nos versos acima.

O estado suspenso do enunciador e a violência com que ele faz da flor seu suporte revelam o embate entre criador e criatura. Os riscos a que o enunciador está sujeito o conduzem a uma ação violenta que, entretanto, não ameniza a vulnerabilidade da situação e a inutilidade de qualquer ação:

Nada,  
 além do som do riacho  
 e do grilo, esfregando seu pedaço  
 de lixa no ar estreito,  
 alheio a outro som, quase inaudível,  
 que o coração abafa, em disparate  
 contra a paisagem, organizada e fria  
 [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p.23).

O desencontro sonoro, evidente nos versos acima, revela a impossível comunhão do enunciador com a natureza que lhe é indiferente. A espera do som poético tem, por contraposição, a emissão sonora da natureza alheia à poesia. É “contra a paisagem” que o enunciador deseja que seu verso nasça. Paisagem composta de pétala forrada por espinho alheio que fere como a voz do crítico, a quem são dedicados os seguintes versos:

O ESPELHO frente à janela  
 no quarto a persianas fechadas  
 (superfície indiferente  
 de sua água,  
 lâmina  
 de silêncio, intacta,  
 [...])  
 O vento a desatar as tranças da samambaia,

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p.63).

Poesia não é espelho de si mesma, narcísea, mas jogo entre linguagem e ausência dela, altos e baixos, dentro e fora. Poesia é linguagem intersticial, escrita que se faz no limite de si mesma, “do segredo quase extinto” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.29). Um jardim descontínuo e desequilibrado, em que a chuva cai “sobre rosas que desistiram” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.31) e as hortênsias são “mais altas que homens, mais vivas/que o Exército de Terracota?” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.31). Um espaço contraditório de luz e ausência dela, som e silêncio, “uma cota do que morre/ por dentro daquilo que brota” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.31).

Fazer poesia é circular por espaços sinestésicos e dinâmicos, portanto incontrolláveis: “METEOROS/ Fúrias riscando o céu/ Estrelas despregadas caindo em estardalhaço/ As folhas-de-flandres de um temporal/ sem intervalos” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.41). E quando o correlato objetivo está prestes a ser alcançado, há o anúncio de nova crise poética: “Por que você me abandona/ no vértice da vertigem” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.31).

Chuva e fogo são elementos importantes em *Corola* porque a primeira fertiliza e o segundo purifica e limpa o jardim para brotar a nova flor. A figura do fogo é paradoxal em *Corola* ao apresentar tanto o caráter mítico da “ÁRVORE de fogo” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.29), quanto o caráter enganador, adquirido sob a forma de uma sarça “quase ardente” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.33). A chuva, anunciada pelas nuvens, é



figura que “cobre o olho impiedoso,/ pai do meu desconforto” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.23). Este olho impiedoso é metáfora do “sol narcotizante” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.25), excessivo, enganador, causador de torpor e não de poesia: “CÃES que uivam, não para a lua/ – ao meio-dia/ [...] Rasgam melhor com a voz/ do que os dentes/ a coisa nua, doente,/ que o sol oculta/ mas presença” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.105). O sol é figura que em *Corola* semantiza cegueira e violência pelo excesso de luz.

A leitura da figura do jardim na obra *Corola* vincula-se à do dia, dividido em manhã, tarde e noite, momentos de expectativa porque cada qual carrega consigo riscos e possíveis crises poéticas.

### Enunciador no mano a mano

As carências do enunciador vulnerável à escrita e declaradamente perdedor no corpo a corpo com ela são discutidas no poema que tem por primeiro verso “O torneado hábil das palavras”:

- 1) O TORNEADO hábil das palavras
- 2) o dissonante vão das consoantes
- 3) não podem mais – nem por um instante –
- 4) buleversar o meu pequeno alento.
- 5) E já nem tento, ainda que fugaz
- 6) fosse o prazer no momento do encontro
- 7) satisfazer com tais materiais
- 8) minha volúpia pelo contratempo.
- 9) Abandonar o ritmo, eis tudo:
- 10) mudar de logradouro – ou de logro –
- 11) que isso de escrever é jogo
- 12) perdido de antemão, no mano a mano.
- 13) Mas sem ressentimento: o mais são nuvens,
- 14) e todos os poemas um engano.

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p.109).

Como os 46 outros poemas que compõem *Corola*, esse texto não possui título, fato que oferece certa unidade a um livro de teor altamente metalinguístico e de diluição dos limites entre prosa e poesia.

O poema em questão apresenta uma única estrofe de 14 versos, fator que remete à forma fixa do soneto e, unido à ausência de título, alude ao sistema de prescrições clássicas. Há ainda um enunciador contido e equilibrado que se aproxima da enunciação harmônica clássica. Entretanto, o campo semântico e a pontuação dissonante do texto colocam em xeque o diálogo harmônico com esta escola artística. A leitura das manobras estéticas do texto revelará que o torneado inicial é concluído com o engano de toda a produção poética, conforme análise em progresso.

Atentando aos sinais de pontuação final presentes no poema, apesar de escrito em única estrofe, podemos recortar quatro blocos temáticos. Um primeiro, composto pelos 4 primeiros versos, aborda a insatisfação do enunciador com palavras elegantemente dispostas e dissonâncias consonantais. Este universo expressivo é incapaz de emocionar o enunciador de “pequeno alento”, adjetivo que denota certo abatimento.

A segunda parte compõe-se dos versos 5 a 8 e neles há um hipérbato revelador da distância entre o desejo do sujeito e a possibilidade de atuar para satisfazê-lo. Na ordem direta, teríamos os versos 7 e 8 como complementos do verbo tentar, incompleto no verso 5: “E já nem tento satisfazer minha volúpia pelo contratempo com tais materiais, ainda que o prazer fosse fugaz no momento do encontro”. A confissão do enunciador revela seu sentimento de volúpia pelo contratempo e o caracteriza como sujeito desejoso do inesperado, do descontínuo e das atonias sonoras. Esta postura é reforçada pelo verso 9, cabal: “Abandonar o ritmo, eis tudo”. Um novo ritmo abre-se no poema. Nos oito primeiros versos, o esquema rítmico mantém-se regular, com acentos nas sílabas 4 e 10, com variantes na 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>; exceção para o verso 3, “não podem mais – nem por um instante –”, único eneassílabo deste conjunto de versos, lugar que anuncia o descompasso que se fará mais acentuado nos versos finais.

A parte 3 abre-se com um eneassílabo e apresenta um heptassílabo (v. 11). Os verbos *abandonar*, *mudar*, *escrever* junto da pontuação explicativa (dois pontos) e dos desvios ou acréscimos (travessão) anunciam a astúcia do enunciador e suas estratégias em relação à escrita. Sua consciência de um jogo *perdido de antemão* evita desestabilizações e ressentimentos. À ordem de abandono do ritmo, vêm as informações adicionais e

explicativas sobre a necessária mudança espacial e estratégica. As manobras e artifícios do sujeito devem ser revistas porque o confronto com a linguagem, expresso em “mano a mano”, é jogo perdido. Entretanto, fica o questionamento sobre a identidade do sujeito logrado, se o enunciador ou o interlocutor do poema a quem é descrita a situação de um derrotado que, no entanto, mostra-se equilibradamente resignado e tranquilo nos versos finais.

Astutamente, o enunciador encerra a parte 4 do poema com 2 versos complementares por sua relação sintagmática e axiomática: “Mas sem ressentimento: o mais são nuvens/ e todos os poemas um engano”. À informação primeira da ausência de ressentimento de um sujeito que compreende bem sua posição no jogo da escrita segue a frase “o mais são nuvens” reveladora de que fora do jogo, a incompreensão e a inconsistência são frequentes. E se são “todos os poemas um engano”, este também assim se faz ao polarizar a escrita vencedora e o escritor vencido. O hemistíquio presente no verso 12 revela a condição de igualdade de escritor e escrita e o paradoxo da perda junto da condição análoga em que se encontram. As rupturas rítmicas do poema conduzem ao logro, manobra de um enunciador perspicaz que revela seu *mano a mano* com a escrita e com o interlocutor. As manobras e torneios sintático-semânticos partem da confissão de um sujeito supostamente vencido e chegam ao anúncio de mudança de estratégia, ou ao menos à possibilidade dela. Ora, quem muda o artil, visa a algum objetivo, o que fica implícito no verso de encerramento, construído como um axioma que fundamenta o caráter ficcional da poesia e o constante jogo discursivo empreendido pelo escritor, ao qual deve aderir o leitor, caso deseje compreendê-lo de modo consistente.

As manobras poéticas anunciadas no poema em questão colocam termo aos poemas sem título, pois este é o penúltimo texto poético de *Corola*, seguido de “O naufrago”, único poema intitulado e que anuncia o aprendizado do naufrago, sujeito que mesmo após as intempéries sofridas nos jardins diversos dos 47 poemas anteriores, mantém-se equilibrado e decidido a insistir.

### Solidão de naufrago

O último poema de *Corola*, intitulado “O naufrago”, objeto de nossa análise, retoma o constantemente tratado nos textos poéticos anteriores e anuncia o naufrágio:

#### O NÁUFRAGO

- 1) No escuro sobre o vazio
- 2) sem o feroz feitiço
- 3) do exato, exausto
- 4) me estico no penhasco,
- 5) roto, desacreditado
- 6) de um possível ganho no encalço
- 7) de tudo o que é fugidio.
- 8) Eu me desaproprio
- 9) daquilo que tinha por meu,
- 10) me escuto uma primeira vez,
- 11) estrídulo, estranho.
- 12) Se desabotôo por dentro,
- 13) o frio, ao menos,
- 14) me dá a impressão que eu existo.
- 15) Nu e em desabalo
- 16) (íntimo, que não me movo)
- 17) desfio o percurso de novo,
- 18) procuro nos intervalos
- 19) onde dorme a explicação
- 20) o hiato de titubeio,
- 21) o desvio inevitável.
- 22) Até isso que formulo
- 23) se esboroa e se anula
- 24) agora que o enuncio.

25) Nada me avia.

26) Queimo até o fim o pavio.

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111).

A dificuldade do processo compositivo, os riscos e fracassos, a condição de escritor e escrita, as descidas ao inferno na presença do grotesco e de situações angustiantes poderiam dar à poesia de Claudia Roquette-Pinto alta dose de subjetivismo, mas o lirismo de *Corola* é bastante diverso. Não há autocomiseração em relação à situação de naufrago anunciada no desfecho da obra. Apesar dos adjetivos *exausto*, *roto*, *desacreditado* e *desapropriado* atribuídos ao enunciador, numa atitude reflexiva, o naufrago se desdobra em outro, apreciador crítico de seus próprios ruídos poéticos: “Me escuto uma primeira vez./ Estrídulo, estranho.” Esta escuta acontece numa condição de esvaziamento espacial e privação absoluta do habitual e cotidiano, atitude extrema do naufrago que só tem por alternativa desabotoar-se por dentro e escutar sua voz própria, solitário no encaço de si mesmo e da poesia.

A ausência de lamentos parece justificar-se pela lucidez do enunciador que se reconhece refém de um tempo lacunar e intermitente que só pode favorecer a poética do intervalo. Naufrago, o enunciador permanece pacientemente à espera do resgate da poesia, ameaçado por fracassos, decadências e instabilidades rítmicas promovidas por versos de métrica diversa e *enjambements*.

O sujeito instaurado nestas condições, segundo Schiller (1964), possui duas formas de alcance da liberdade. Uma delas ocorre *realisticamente*, quando o homem cultural opõe violência a violência, faz-se natureza para subjugar-la à sua vontade ou defender-se dela. A outra forma de liberdade é *idealista* e nela o homem reconhece que suas forças são inferiores à da natureza e que sofrerá de fato a iracúndia, mas pode afastar-se espiritualmente dela para destruir conceitualmente o ato, numa submissão voluntária à violência.

O enunciador de “O naufrago” finaliza a obra *Corola* na condição de sujeito cercado por forças superiores, tais como “o feroz feitiço/do exato” e “tudo o que é fugidio” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111). Apesar disso e do cansaço, resiste à irascibilidade, consciente de sua impotência ao afirmar que: “me estico no penhasco/ roto, desacreditado” e “me escuto uma primeira vez” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111). Entre o embate real e a submissão ideal, o enunciador de “O naufrago” opta pela segunda liberdade. Sua clareza de raciocínio e firmeza de vontade o aproximam do homem de tendência estética schilleriano, “[...] despertada por certos objetos sensíveis e cultivada pela depuração de seus sentimentos até atingirem esse impulso idealístico da alma” (SCHILLER, 1964, p.47).

O enunciador do poema final de *Corola* é sensível à forma das coisas e, ciente de que não as pode possuir, agrada-lhe a reflexão acerca delas, lugar em que “dorme a explicação/ o hiato de titubeio/ o desvio inevitável” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111). O sentimento descrito pelo enunciador é heroicamente expresso nos cinco primeiros versos, mas o abalo do enunciador é mínimo, revelando-se sério, silente e forte, como se aprendido estivesse o fato de que “[...]o estado do nosso espírito não se forma necessariamente pelo estado dos sentidos, que as leis da natureza não são necessariamente as nossas, e que trazemos em nós um princípio autônomo que independe de todas as emoções sensíveis” (SCHILLER, 1964, p.50). Isso justifica o fato de que a busca do enunciador de “O naufrago” acontece em espaços intervalares como o de um naufrágio, lugar de transição de um estado para outro.

Ao finalizar o poema com os versos “Nada me avia / Queimo até o fim o pavio” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111), o enunciador revela-se preparado para “[...] dissolver o sofrimento verdadeiro numa emoção sublime” (SCHILLER, 1964, p.62), pois compreende que só pode aproximar-se da natureza por meio da estética, ou seja, enquanto ideia. O objeto poético, livre das limitações casuais, liberta produtor e espectador da realidade para que se reencontrem na natureza imitada.

O verso final do poema metaforiza a situação da tríade poeta, obra, leitor. “Queimo até o fim o pavio” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111). A relação de continente e conteúdo entre pavio e cera, pertinente à situação de poeta e poesia, afirma que a chama do pavio (poesia) deve alumiar o interlocutor-leitor, entretanto, a condição naufraga retira do campo de visão este terceiro elemento, o que faz com que o próprio enunciador se desdobre para cumprir a função crítica de leitor-espectador de si mesmo a afirmar que “Até isso que formulo/ se esboroa e se anula/ agora que o enuncio (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111). Segundo Simon e Dantas (2009, p.235):

O fracasso já anunciado obliquamente na abertura do livro, após reiterados desmentidos e afirmações, consuma-se por assim dizer nos dois poemas finais, “O TORNEADO hábil das palavras” e “o NAUFRAGO”, que assumem com elevação a derrota e a desistência, como se o percurso de *Corola* fosse uma viagem que não deu

certo, ilustrando a vocação da poesia para a perda e a auto-imagem do poeta como um náufrago a contemplar sua luta contra tudo que é fugidio. Os poemas todos são fruto do engano e o próprio ato da enunciação é destruidor, restando ao poeta-náufrago esperar, entre consolado e heróico, a própria extinção.

Apesar do anúncio do fracasso, o último verso de “O náufrago” e da obra *Corola* informa a atitude de resistência de um enunciador que se encontra esticado no penhasco, em condição de náufrago: “Queimo até o fim o pavio” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111). Ao formular, após sucessivas tentativas, algo que, quando enunciado, “se esboroa e se anula” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111), o enunciador persevera porque espera libertar-se dos grilhões da materialidade das coisas rumo à forma poética fugidia da corola, lugar em que, na formulação de cada pétala e no procedimento de personalização, está a poesia. Qualquer vacilo ou ciclotimia anunciará na corola, “pétala a pétala o seu botão de fracasso” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.53), portanto a espera é lúcida.

### Algumas considerações

Segundo Britto (2010, p.31), os “poemas de *Corola*, tomados conjuntamente, formam uma longa meditação sobre, acima de tudo, a relação entre a escrita poética e a experiência do existir.” A poética de Claudia Roquette-Pinto desenvolve-se entre situações assustadoras e tediosas, num aparente desequilíbrio desfeito pela naturalidade das descrições e interrogações, o que é sustentado tanto pela unidade da obra quanto pela contenção do enunciador, sujeito consciente dos percalços da escrita contemporânea e do peso da tradição literária. A revelação de seu destino de náufrago não o desestabiliza. Há dignidade no verso: “Nada me avia” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111).

Como se um outro corpo fosse, observador de si mesmo, cientista que se elege como cobaia, o enunciador de *Corola*, em luta consigo mesmo, desdobra-se em internos e externos espaços divergentes: “Nu e em desabalo/ (íntimo, que não me movo)” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111). Imobilidades internas contrastam com a mobilidade externa de enunciadores cindidos em leitor-crítico de sua obra, o que revela o cuidado compositivo e a consciência de que “[...] isso de escrever é jogo/ perdido de antemão, no mano a mano” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.109).

O fazer poético, os elementos da poesia, os meios de elaboração do texto poético, quem é e o que sente o enunciador são algumas das questões presentes no livro de Claudia Roquette-Pinto, fatores que permitem sustentar a importância dada aos efeitos e causas estéticas de cada situação poética.

Os metapoemas formam a estrutura fortemente coesa da corola que funciona como uma arte poética, pois aborda arte e artífice, sem deixar de considerar o crítico, mencionado em vários poemas, voz fusionada à do enunciador no poema “O náufrago”. É notável, nos poemas metalinguísticos, a alternância de descrições, interrogações e argumentações baseadas em descontinuidades sintáticas e pontuações que revelam, em cada texto poético, o debuxo de um processo compositivo. Esta estética em processo explicita os percalços e as dores de sujeitos que internalizam o processo discursivo e assumem o jogo arriscado de potencialidades subversivas da linguagem arredia.

Situações assustadoras, dissonantes, violentas são descritas naturalmente e de modo consciente, contido e aparentemente estável. O embate com a linguagem dá-se num ambiente tecnológico, natural ou impessoal, apesar da vontade ora tensa e forte, ora fluida do enunciador. Trata-se de discursos de desconstrução-compreensão do outro que metaforizam a desconstrução e a dor de si mesmo.

A persistência como marca da obra *Corola* revela a capacidade de idear o que os sentidos não alcançam e o que ao entendimento é incompreensível. À natureza imaginada ideal que confortava o romântico, *Corola* responde com a construção de naturezas instáveis, incorrespondentes e, muitas vezes, perversas. Diante delas, estão os enunciadores judicantes e impávidos, capazes de pacientemente aguardar para, em momento oportuno, cravar os pés “no rosto desta última flor” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.17).

▪**ABSTRACT:** *The work Corola, by Claudia Roquette-Pinto (2000), introduces a consistent poetic project arising from the use of expressive metalinguistic resources and of its cohesive structure. Resorting to intratextuality promotes the unity and the metalinguistic reflections of the book's 48 poems. The dialog with the literary tradition is simultaneous with the awareness of the enunciators that the poetry of Corola is intervallic and fissile. The initial 47 untitled poems build a strong relationship of continuity and revealing interdependence*

*of a presence of a “theory” of the poetic creation based on misfortunes. The lyricism in Corola does not present marks of self-pity related to the castaway situation announced in the last poem of the work. The adjectives exhausted, torn, discredited ascribed to the poetic self, make it unfold into another, critical appreciator of their own poetic noises and a conscious hostage of an intermittent and lacunar time which favors the construction of a poetics of a patient wait for the rescue of the poetry and of the development into a reader-spectator of himself or herself and of the poetic text. We will analyze some metalinguistic procedures and compositional concerns announced by Corola’s poetic selves, as well as the recurrent figure of the garden as a poetic space.*

••**KEYWORDS:** *Corola. Claudia Roquette-Pinto. Metalanguage. Garden.*

## Referências

- ANDRADE, C. D. de. Claro enigma. In: \_\_\_\_\_. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. p.245-305.
- BLAKE, W. **Poesia e prosa selecionadas**. Introdução, seleção e tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: J.C. Ismael, 1984.
- BRITTO, P. H. Apresentação. In: ROQUETTE-PINTO, C. **Claudia Roquette-Pinto por Paulo Henrique Britto**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p.7-44. (Coleção ciranda da poesia).
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- PINTO, M. da C. **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.
- ROQUETTE-PINTO, C. **Os dias gagos**. Rio de Janeiro: Edição da autora, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Saxífraga**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Corola**. São Paulo: Ateliê, 2000.
- SCHILLER, J. C. F. Acerca do sublime. In: \_\_\_\_\_. **Teoria da tragédia**. Tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1964. p.45-64.
- SIMON, I. M.; DANTAS, V. Consistência de Corola. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.85, p.215-235, 2009. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002009000300010&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002009000300010&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 17 jan. 2011.
- VIZIOLI, P. William Blake: o poeta e o visionário. In: BLAKE, W. **Poesia e prosa selecionadas**. Introdução, seleção e tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: J.C. Ismael, 1984. p.1-10.

## Anexo 8

CAMPOS, Jorge Lúcio de. Zona de Sombra, de Claudia Roquette-Pinto. **Jornal de Poesia**, 2005. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html#zona>. Acesso em: 31 de agosto de 2013.

### **Zona de Sombra, de Claudia Roquette-Pinto**

Jorge Lúcio de Campos

Após uma estréia auspiciosa, em 1991, com *Os dias gagos* (texto que considero, sem medo de errar, o melhor entre os 'inaugurais' que tive, ultimamente, a oportunidade de conhecer), Claudia Roquette-Pinto - a exemplo do que já fizera com *Saxífraga* (1993) - se reafirma, agora com *Zona de sombra*, como uma das três ou quatro vezes mais maduras da poesia brasileira recente.

Segundo o prefaciador Régis Bonvicino, "neste novo trabalho, Claudia aprofunda (ria) a coesão e a densidade da(s) coletâneas anterior (es): coesão no sentido de partes intimamente ligadas, mas também no de intimidade com as palavras, com a composição e com a intuição, qualidade fundamental que a distingui (ria) de quase todos os seus pares". Já elogiada antes (e com justiça) por sua "rica imagística e musicalidade infalível" e capacidade de "isolar os objetos de seu contexto original, que os banaliza (ria), para observá-los (e dá-los a ver) em sua inteira estranheza, coisa em si" (o que decerto a aproximaria do 'objetivismo' de William Carlos Williams), a produção de Claudia surpreende pela regularidade e consistência - atributos invejáveis para uma dicção 'ainda-em-busca' (como se todo bom poeta assim não fosse em função de sua permanente busca do que, estando em nós, estaria, contudo, fora de nosso alcance!).

Claudia não me parece, de fato, dada à oscilação dos altos e baixos, dos grandes e pequenos momentos. Sua poesia funciona na homogeneidade do synolon, na adequação conjunta entre o 'dizer' e o 'como-dizer'. Diferentemente de muitos poetas que, embora tendo o que dizer, naufragam, por mera gagueira, ao tentarem fazê-lo, e de alguns outros que, metalingüisticamente, mal disfarçam sua franca carência de imaginário, Cláudia constrói poemas que são como campos de forças onde coabitam os traços de uma mesma ordem impossível. Em seu jogo de luz e sombra, refluí um magma de inegável matiz, pura medida de potência, híbrido de caos e cosmos, flagrados por um estilo que, embora emergente enquanto tônus profundo, pede ser prospectado como rosto inconfundível. Sua poesia - a meu ver, cada vez mais devedora da arquetípa mooriana - se assemelha pouco com a da maioria de seus coetâneos, normalmente íntima dos paroxismos. Ao contrário, cada poema de Cláudia (a exemplo dos de René Char) dá a nítida impressão de sempre correr no mesmo sentido - como a correnteza lisa de um rio cujo único desígnio é o deságüe.

Agradam-me, particularmente, em *Zona de sombra* por sua mestria paratática, ritmo interno, economia de meios, sonoridade e belas imagens: 'A caminho' ("braçando no lodo, sigo,/às escuras,/a mão nua abrindo o fio/ (começa comigo) a/costura invisível/do rio"), 'Cadeira em Myconos' ("ao branco contíguo/da parede, hauri la/como figura: literal/(modo-de-éden) nua/entre lençóis de cal" e "noiva muda em cendais de secagem rápida"), 'Cinco peças para silêncio' ("sem que a pétala da água enrugasse/vento soprando de dentro/do vento, a resistir-se" e "um faça-/se-a-luz que decifre/o rosto por trás da grimaça,/o desenlace do eclipse") e 'A extração dos dias' ("o olho tonto do gerânio/nuvens cegas, às manadas").

## Anexo 9

CLÁUDIA Roquette-Pinto. **Entrelivros**, s/1, 2005. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/entrevistas.html>. Acesso em: 31 de agosto de 2013.

### CLAUDIA ROQUETTE-PINTO

*ENTRELIVROS: A poesia realizada por mulheres no Brasil nunca esteve tão forte. O que dificulta a percepção do conjunto?*

CLAUDIA: Não sei se concordo que esta dificuldade (de se perceber o conjunto) diga respeito apenas à poesia realizada por mulheres no Brasil. O que ocorre é uma certa falta de visão panorâmica da poesia brasileira (contemporânea) – não só da parte dos leitores, mas até mesmo pelos próprios poetas. Mas acho que isso ocorre por motivos diferentes. As repercussões da poesia na vida do público em geral, não-especializado, são muito subterrâneas, não fazem alarde. Poesia não tem, nem nunca teve, um forte apelo midiático. Nem tampouco um grande número de apreciadores. As tiragens são geralmente pequenas (de, no máximo, 1.000 exemplares, e, na maioria das vezes, 600) - porque não costumam ser, do ponto de vista do editor, interessantes financeiramente. O que acaba acontecendo é que apenas os editores mais conscientes de seu papel cultural vão escolher publicar livros de poesia – muitas vezes contando com recursos do próprio poeta (ou de algum patrocínio ou subsídio acadêmico). E o melhor proveito que poderão tirar dessa iniciativa (afora a boa consciência de estarem contribuindo para enriquecer o patrimônio da sua língua e, portanto, do seu país) vai ser um prêmio, ou um certo prestígio. Na era da imagem soberana, na qual a qualidade de uma obra é equivocadamente avaliada por números grandiosos e muitas estatísticas (basta lembrarmos das eternas listas de best-sellers), a poesia parece estar ainda mais escondida, ainda mais restrita ao seu “gueto”. Mas isso nunca foi muito diferente. Afinal, poesia é “tecnologia de ponta da linguagem”. E como diz o poeta W. H. Auden, em seu bem-humorado ensaio *Escrever*, do livro *A Mão do Artista: os matemáticos é que são felizes*, pois “nenhum caixa de banco escreve carta para a imprensa reclamando do hermetismo da Matemática Moderna, comparando-a, em termos desfavoráveis, aos dias de ouro do passado”.

Já no caso dos próprios poetas, acredito que todas as demandas feitas a um escritor pela vida atual (desde a coragem de escrever “contra” a angústia da influência, a perda de referenciais confiáveis, a crise da linguagem, etc, até a necessidade de conciliar um trabalho intelectual criativo tão exigente quanto o da poesia com uma atividade econômica que lhe garanta a sobrevivência) crie uma escassez de tempo e recursos tal que o impeça de acompanhar mais satisfatoriamente tudo o que está sendo feito no momento (isso para não mencionar as dimensões continentais do nosso país, o que pode gerar um certo isolamento). Mas acredito que, através do boca a boca, dos contatos entre amigos, da internet, das revistas de poesia e de iniciativas acadêmicas, enfim, o que é bom e relevante acaba aparecendo, as pessoas acabam se “encontrando” e os trabalhos passam a dialogar. No âmbito da poesia, as coisas sempre se deram mesmo de forma meio marginal e caseira - o que, por um lado, pode ser positivo: os poetas e os leitores de poesia acabam residindo num espaço livre, anti-mercadológico, como um grupo de apaixonados defendendo uma causa heróica - uma espécie de Resistência Francesa.

*ENTRELIVROS: Com exceção de Cecília, todos os grandes poetas brasileiros unânimes são homens: Drummond, Cabral, Bandeira. Há machismo na leitura crítica da poesia feita no Brasil?*

CLAUDIA: Qualquer que fosse o sexo de um poeta contemporâneo, o fato é que seria difícil, seria até covardia, tentar equiparar-se à relevância literária desses craques! Não sabemos se um dia as condições especialíssimas que criaram esse nível de excelência ainda poderão se repetir neste país. Mas, tomando por base a minha experiência pessoal, mais do que da falta de antecessoras (que são, sem dúvida, numericamente inferiores aos seus companheiros do sexo masculino, mas estão aí), acredito que as poetisas de hoje ainda se ressentam de uma certa dificuldade de recepção por parte da crítica. A poesia feita por mulheres no Brasil não conta com uma fortuna crítica equitativa - salvo raríssimas exceções, como no caso da Cecília Meireles, que você mencionou, e, talvez, no da Ana Cristina César e no da Adélia Prado. Como iniciativa admirável na contracorrente deste fenômeno, cito o *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*, de Nelly Novaes Coelho.

Até mesmo aquelas poetisas que fogem como o diabo da cruz às tentativas de caracterizar seu trabalho nos termos de uma “poesia feminina” parecem ficar restritas à boa vontade de algum crítico mais benevolente, tendo sua produção abordada de forma ligeira e abrangente, como parte de um grupo de outras autoras (e, se resenhadas na imprensa, muitas vezes em meio a outros dois - ou mais - livros). Ou então inserida em alguma

categoria dos “estudos culturais”. Sempre me pergunto, ao receber convites para este tipo de discussão, o porquê de ainda haverem tantas mesas redondas sobre “poesia feminina”. Você, Fabrício, já foi alguma vez convidado para participar de um debate sobre a “poesia produzida por homens”?

*ENTRELIVROS: Cecília Meirelles, Hilda Hilst, Adélia Prado, Orides Fontella, Dora Ferreira da Silva, Cora Coralina, Marly de Oliveira, entre tantas. Por que a poesia da mulher no país ainda é vista como essencialmente confessional, se a diversidade de estilos sempre foi a regra?*

CLAUDIA: Só pode ser por preconceito, vício ou preguiça intelectual. Porque, afinal, embora existam certas vivências que são exclusivamente femininas, o fato é que, se o poema for bom, estas vivências - assim como aquelas exclusivamente masculinas - vão apenas servir de ponto de partida para o desvelamento de alguma experiência mais ampla, essencialmente humana. Além do mais, acredito que o olhar das mulheres está, historicamente, se tornando a cada dia mais diversificado, mais abrangente. E acredito que na literatura feita por elas este olhar, justamente porque cada vez mais confiante, também esteja se tornando um tanto mais livre e auto-irônico.

*ENTRELIVROS: Sua poesia está no tempo e espaço certos? Onde e em que período gostaria de escrever?*

CLAUDIA: Puxa, só espero que sim! Procuo escrever com a consciência do meu tempo, das questões deste tempo (como mencionei mais acima, a da crise da linguagem, por exemplo). E acredito que o meu livro mais recente, Margem de Manobra, seja inclusive, entre todos os que escrevi até agora, o que mais obviamente procura responder a essa questão de inserção no seu próprio tempo. Mas acredito que esse julgamento possa ser feito melhor pelos meus três leitores ... (risos)

A entrevista que a revista Entrelivros faz com a poeta contemporânea Cláudia Roquette-Pinto, versa sobre a poesia feminina e a dificuldade que essas poetas ainda enfrentam no âmbito literário brasileiro. Cláudia quando é indagada sobre essa questão, assume a posição de uma poeta que não escreve pensando o que seu públicos ou os críticos vão pensar, e sim procura escrever com a consciência de seu tempo, com as questões de seu tempo. Ainda sobre o assunto da poesia feminina brasileira, Cláudia relata que esse distanciamento ocorre por preguiça intelectual, pois a poesia feminina a cada dia torna-se mais diversificado e mais abrangente. Mas a poesia em geral, tanto a masculina quanto a feminina, não possui um apelo midiático, nem tampouco um grande número de apreciadores, ou seja, é uma “tecnologia de ponta da linguagem”.



## Anexo 10

COELHO, Eduardo. Margem de Manobra. **Revista SIGMA**, UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

### **Margem de manobra - por Eduardo Coelho**

As obras de Claudia Roquette-Pinto revelam um profundo trânsito criativo. Os versos, quebrados de súbito em *Zona de sombra* (1997), tornaram-se mais flexíveis em *Corola* (2001). O poema ganhou um corpo mais íntegro, enredado e descritivo – mudança que buscou registrar, com maior eficácia e arrojo, a percepção do encontro entre o criador e a poesia (um dos principais motivos de sua obra).

A integridade de que falamos vem da conquista de maior coerência, pois as mudanças adequaram-se muito bem ao tempo da escritura de Claudia: o presente histórico que aproxima, intimamente, o leitor dos momentos (*flashes*) poéticos. Com auxílio desse modo verbal, os instantes líricos, fixados no poema com total delicadeza e sensibilidade, surgem a medida que o lemos. A escritura concebe-se, dessa maneira, como um gesto de amor (a transferência): o leitor recebe - e sente! - o arrebatamento de pés que se cravam no rosto da última flor; uma tarde em avalanche; o louva-a-deus que de mãos postas reza como um monge e a banda de metais operosos que levanta um retinir caduco etc. Temos a impressão de participar da construção dos textos, que se mostram orgânicos, em crescimento contínuo, sem nunca chegar ao fim. E há morosidade nesse processo, de maneira que alguns poemas lembram cenas de Akira Kurosawa, cheias de plantas, detalhes, cores e texturas, mas também carregadas de tensão e rigor.

Já no livro *Margem de manobra*, as transformações observadas em *Corola* mostram-se consolidadas e enérgicas: os versos são ainda mais elásticos; as descrições dos instantes de poesia são erigidas ao lado do leitor, que estabelece um pacto prazeroso com a obra; e a coerência entre os elementos que constituem o poema é uma das fontes de beleza.

O trânsito criativo, porém, não revela um movimento em mão única. Existe um número significativo de poemas em prosa (totalmente abandonados no livro anterior), com arranjo mais contundente do que os de *Zona de sombra*. A contundência nasce exatamente de um alto grau de lirismo associado a um ritmo constituído de uma pontuação exata, que intensifica ou suaviza as expressões, gesto também exercido pelas assonâncias e aliteramentos. Enfim, os recursos da poesia invadem a linguagem da prosa, enquanto esta última fornece todo seu manancial narrativo e descritivo - recursos já trabalhados, em menor escala, nos versos.

Um outro fato observado relaciona-se à "tendência" de nos poemas em prosa estar em foco, sobretudo, o corpo e sua excitação. Esta se ativa por distintos estímulos, em que salientamos, especialmente, a luminosidade e a fugacidade: "E ela soube que tinha sido atravessada por uma trilha luminosa, varada, instantaneamente, de um quadrante ao outro, por um clarão fugitivo que o pensamento só podia seguir no encaço." (p. 15). O erotismo surge por meio dos verbos "atravessada" e "varada", ambos agressivos, bem como da "trilha luminosa" e do "clarão fugitivo", que sugerem o êxtase - estado que se repete em outros textos do livro (cf p. 20, 26, 33). Não se trata, contudo, de uma sensação de conquista: as coisas escapam, fogem, precisam ser seguidas por um corpo que disponibiliza seus sentidos para criação. É quando a obra se revela ao artista como um trabalho sem fim e dessa constatação nasce a força, a organicidade e o "inacabamento" da maior parte dos poemas. Trata-se do "privilegio do infinito", segundo Paul Valéry. A partir de algumas linhas (letras) e manchas (metáforas) Claudia acende uma chama que não pára de queimar, uma chama que age para construir o "inacabado", "sem nunca chegar à convulsão do fim" (p. 52). Além disso, o "inacabamento" não é somente uma constatação, mas um princípio criativo que lhe dá densidade lírica e sobre o qual sustenta - em grande medida - a sua poética, o que para muitos pode ser motivo de desconforto, sobretudo numa geração pós - cabralina.

A questão do "inacabamento" lembra-nos o princípio barthesiano sobre o prazer do texto, caracterizado pela insustentabilidade: o libertino (o leitor e por que não também o poeta?) destila, ao termo, o sabor de um órgão/sistema audacioso, mas, no instante do gozo, manda cortar o laço que o sustem. O libertino, desse modo, sente o prazer em queda - o que não deve ser entendido como decréscimo. Estamos falando do "Corpo, precipício / em que desabalar-se / sem rédea, poço sem / resquício de água, férrea / determinação de escapar, / ileso, / da queda inconclusa". A poética de Claudia Roquette-Pinto trabalha continuamente a experiência do extremo iminente, o que lhe dá forte carga de erotismo (repleto de vida e morte, como sempre) e tenacidade.

Ainda podemos analisar, em *Margem de manobra*, um dado até então inédito em sua obra: houve um empenho para a linguagem ganhar maior aderência ao circunstancial. Os versos do antológico "Sítio" e de "Santa Teresa" trazem marcas disso, contudo também não devemos pensá-los unicamente pelo "traçado" casual e realista. Este mistura-se a um olhar deformador da(s) cena(s) que "soltou" a criação e alcança um outro sentido, muitas vezes interferido por imagens tensionadas: "Azul

explosivo / verde lancinante / e o sol, onipresente, / halo / na cabeça da mulher escarpada." (p. 23). A expressão "mulher escarpada", em "Santa Teresa", desdobra os versos (desenrola o imaginário do leitor porque a imagem é de pouca definição) e acrescenta grãos de desconforto e violência.

Forma-se, a partir disso, a experiência do choque semântico, que tensiona toda beleza natural com a antinaturalidade da morte. Podemos até observar que expressão "mulher escarpada" é o nó do poema: ela potencializa os sentidos do texto sob o significante que esconde muitos significados, como "primitivismo", "assassinato", "terror urbano" e "favela", além de ela redimensionar os adjetivos "explosivo" e "lancinante", que parecem, a princípio, um exagero da natureza. Depois de "mulher escarpada", o excesso da beleza natural (o azul e o verde, tão característicos) pode ser lido como a violência que contamina o todo. A "rivalidade" semântica (belo x horrível) continua existindo, contudo o aspecto cromático também se revela como anúncio do terror. Trata-se de um curto poema, em que é notável a argúcia construtiva da autora.

Assim é a poética de Claudia Roquette-Pinto - "(ah, sim novamente) flor": uma orquídea, branca e pensa, que fura uma trilha luminosa, o bairro de Santa Teresa etc. e a folha branca de papel.

- Eduardo Coelho foi professor substituto de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras/UFRJ, onde desenvolve tese de doutorado. Selecionou e prefaciou, para editora Global, o livro *Manuel Bandeira*, coleção *Melhores Crônicas* (São Paulo, 2003). O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico- CNPq - Brasil.

## Anexo 11

CORONA, Ricardo. Das coisas desprovidas de peso. **Gazeta do Povo**, Paraná, 2002. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html#corola>. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

### Das coisas desprovidas de peso

Ricardo Corona

Antes de entrar na poesia de *Coro/a* (SP, Ateliê Editorial, 2000), livro da carioca Cláudia Roquette-Pinto, peço licença ao leitor para ciscar uma cisma, coisa pouca, que observei neste livro e também no anterior *Zona de sombra* (RJ, Sette Letras, 1997). Não é com os poemas. Mas com determinado comentário que aparece nas apresentações dos livros.

Em *Zona de sombra*, depois de fazer um texto crítico bastante eficaz e certo, Régis Bonvicino exhibe o peso de sua opinião: "que a distingue de quase todos os seus pares". Um comentário desnecessário, tão risível quanto o título de sua apresentação: "Sim". O que é isso? Algum selo de qualidade do tipo que se encontra nas embalagens de café?

Em *Corola*, as duas opiniões, de Heloísa Buarque de Hollanda e, de novo, de Bonvicino, afirmam que a autora ascendeu como "uma das principais expressões da poesia contemporânea brasileira". Tudo bem, trata-se mesmo de poesia de qualidade... Quem quiser conferir, basta ler os livros citados e mais *Os dias gagos* (1991) e *Saxífraga* (1993)- produção que não passou em branco pelo recenseamento poético de pelo menos três antologias da década passada: *Nothing the Sun Cou/d not Exp/ain*, *Outras praias/Other Shores* e *Essespoetas*.

Como organizador de uma das antologias acima, também quero deixar registrado, mesmo que em suporte perecível, o seguinte: creio *ma non troppo* em pinçadas do tipo "melhor poeta dos últimos anos" ou "tal nome afirma-se como uma voz de sua geração" e etc... Pode alguém achar que só estou querendo fazer a diferença. E estou. Não é com um suspetíssimo despetalar da flor contemporânea - um mal-me-quer, bem-me-quer, mal-me-quer... - que vamos dar conta dos signos do presente. O tempo tem demonstrado que opiniões que só criam "a bola da vez" são mais políticas do que poéticas e acrescentam pouco à obra e nada ao contexto. Feito o registro, ponto e novo parágrafo para o que importa: a poesia.

Em *Zona de sombra*, a julgar pelo título (com luz se vê a zona de demarcação?) e por alguns poemas em prosa ("tela", "fósforo", "sexo", e outros), mesmo timidamente, Cláudia já buscava, entre outras coisas, o blecaute na fronteira entre poesia e prosa.

Mas é em *Coro/a* que a "zona de sombra" vai ter maior êxito, verdadeira morada de híbridos: "O TORNEADO hábil das palavras / o dissonante vão das consoantes / não podem mais - nem por um instante - / *buleversar* o meu pequeno alento. / E já nem tento, ainda que fugaz / fosse o prazer no momento do encontro / satisfazer com tais materiais / minha volúpia pelo contratempo./ Abandonar o ritmo, eis tudo: / mudar de logradouro- ou de logro - / que isso de escrever é jogo / perdido de antemão, no mano a mano. / Mas sem ressentimento: o mais são nuvens, / e todos os poemas um engano. (pág. 109).

Os poemas vêm dispostos com não-títulos (palavras maiúsculas grudadas no corpo do texto), talvez para que estes não atrapalhem, com as pausas, o fluxo de leitura exigido por uma única peça, contínua. Como também é substancial e subversiva a disposição do último poema do livro, único com título "normal" (acima do corpo do texto) e, sugestivamente, com o nome de "O Náufrago". Além desses procedimentos, há um temário, que é tecido palavra a palavra, funcionando como um só fio num emaranhado, numa teia de aranha, cheia de sentidos, sons, e num dizer que oscila na orla do que é dito e do que não. Mas o rito é verbal; rende homenagem nomeando. (W.H. Auden)

A metonímia, a transnomação, em harmonia com o repertório léxico, funciona como um ímã e é construída a partir de leituras sensoriais das coisas. O poder do verso, escreveu Valéry, é consequência de uma harmonia indefinível entre o que ele diz e o que ele é. Em *Carola*, há uma força centrípeta que atrai as coisas do macro para o microcosmo: METEOROS. / Fúrias riscando o céu. / Estrelas despregadas caindo em estardalhaço. / As folhas-de-flandres de um temporal, / sem intervalos. / (imóveis, no leito, / seu olho embaraçado ao meu / a mão / no meu peito.) (pág. 41) Tais procedimentos também podem ser comparados aos do artista plástico. O *modus operandi* do artista plástico, dizendo de modo simplificado, é escolher materiais, propondo-se (rigorosamente) a construir um dizer numinoso, mas dentro do limite pré-estabelecido pelos materiais. É quando a poesia entra na experiência da interlinguagem com o corpo inteiro. Diferente do uso da linguagem (poética) para a mera descrição ou a simples anotação de.

Há uma ousadia em *Corola*. O fato de não ser um lugar previsível, desorienta certa poesia da "cotidianização" e também rejeita rótulos como "poesia feminina": MARGARIDAS / não duram mais que um

dia. / Tontas, cabeças coroadas / pelo sol, pupilas prontas / para o olho cego e só / que se derrama, inflige / luz pólen chama / sobre seus rostos, / flores estúpidas.(pág. 61) - reafirmando o que Ana Cristina César anotou ainda no final da década de 1970: "No fundo, a idéia de procurar uma poesia feminina é uma idéia de homens. (...) Diante de um livro de versos, não olhemos quem o escreveu, abandonemo-nos ao prazer." (Brasiliense, *Cadernode literatura e ensaio*, 1979)

Nos poemas feitos a partir de leituras de outros poetas (Montale, Novalis, Celan...), Claudia abre diálogos intensos e emocionantes: "CONHECER, / não estender uma idéia / na mente, não como ler/ - a não ser como quem, lendo, sente / o bafo das palavras rente ao rosto," (...) (pág. 45). Não há o que se dizer desses poemas feitos de leituras de outros poemas. De viés (pois não parece estar no elenco da autora), finalizo a leitura de *Corola*, lembrando de Walt Whitman: "toco nesse livro como se tocasse um corpo".

**TEXTO, CONTEXTO** - CADERNO G / GAZETA DO POVO (28/01/2002)

## Anexo 12

DANIEL, Claudio. A música do pensamento de Claudia Roquette-Pinto. **Revista Cult**. São Paulo, Junho de 2013. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/09/a-musica-do-pensamento-de-claudia-roquette-pinto/>. Acesso em: 10 de novembro de 2013.

### **A música do pensamento de Claudia Roquette-Pinto**

*Claudio Daniel*

Claudia Roquette-Pinto é uma poeta que dialoga com a fotografia, as artes visuais, o cinema, com a poética de autores como Paul Celan, Novalis e René Char, despertando no leitor uma sensação de encantamento pela sutileza de seus jogos de linguagem. A mitologia pessoal da autora, uma das vozes mais criativas da poesia brasileira contemporânea, é bastante eclética, incluindo desde temas tradicionais da poesia lírica, como o tempo, o amor, a viagem, a morte, até pequenos retratos brutalistas da violência urbana no Rio de Janeiro e de guerras que marcaram a história do final do século 20, como o conflito em Sarajevo (“Quando a vi, ali, distraída / na escada do ônibus escolar, / nada me preparou para as suas pernas abertas, / no meio a flor dilacerada / repetindo, entre as coxas, / o buraco da bala no peito: / um dois pontos insólito”, lemos no poema “Em Sarajevo”, do livro *Margem de manobra*).

A poesia de Claudia Roquette-Pinto é densa, por vezes enigmática, e revela uma autora que sabe fazer o que quiser com as palavras. Seu livro de estreia, *Os dias gagos*, foi publicado em 1991, com texto de apresentação de Paulo Henriques Britto, que destaca a sensibilidade musical e a qualidade plástica dos poemas da jovem autora, que constrói estranhas arquiteturas verbais, cheias de sinestésias e metáforas (“engole o que há de doce nos metais”, “o cobre entristece como praias”, “um álcool que rimava com veneno”). O próprio título do livro é uma figura de linguagem, a prosopopeia, que consiste na atribuição de qualidades humanas (como a gagueira) a objetos inanimados ou seres irracionais (no caso, a percepção subjetiva do tempo, presente também na temática de muitas peças do volume).

Em *Os dias gagos*, Claudia Roquette-Pinto subverte o soneto usando diferentes sequências estróficas (adotando inclusive o soneto inglês, em que os 14 versos compõem um único bloco, sem divisão estrófica), linhas com medidas métricas diferentes, rimas imprevistas e inusitadas (jazz / pontapés, si / eclipse, city / zíper) e uma sintaxe elíptica, recortada, que já prenuncia suas obras da maturidade. *Saxífraga* (título extraído de um poema de William Carlos Williams), publicado em 1993, é um livro bem diferente e revela o amadurecimento da poeta, que já tem pleno domínio da construção poética. Conforme escreve Carlito Azevedo na orelha do livro, “tal como Williams e os ‘objetivistas’ em geral, Claudia pratica em seus poemas uma operação que consiste em isolar os objetos de seu contexto original, que os banaliza, para observá-los (e dá-los a ver) em sua inteira estranheza, coisa-em-si”.

Porém, adverte o autor, “Claudia é mais barroca e vertiginosa em seu trato com as palavras; nela, a raridade da imagem e o preciosismo do vocábulo cumprem a missão de explicitar nuances irreduzíveis à fala prosaica”. Um bom exemplo da poética de *Saxífraga* é o “poema submerso”: “olho: peixe-olho que / desvia a mão enguia / a pele lisa a / té o umbigo e logo / a flora de onde aflora / (na virilha) o / barbarruivo a / ceso bruto an / fibio: glabro”, que tematiza a relação erótica, transfigurada em episódio aquático (o que recorda a pintura maneirista e barroca e sua paixão pelo monstruoso ou grotesco).

### **Diário de sensações**

*Zona de sombra*, publicado em 1997, é um dos livros mais expressivos de Claudia Roquette-Pinto e tem como epígrafe versos de Paul Celan (“Dê também sentido ao seu dito: dê-lhe a sombra”). O livro é ilustrado com reproduções de esculturas de Cristina Rogozinski, que dialogam com o caráter plástico de várias composições do volume, como “fósforo”, “colar” e “seixo”, poemas em prosa ou narrativas líricas construídas como um diário de sensações (“ela segue dormindo na borda do lençol o que a acalenta não são flores – senão aquelas mínimas rosas, pontas buliçosas de falanges a afiar seus instrumentos”, lemos em “fósforo”). A peça mais curiosa do livro talvez seja “no éden”, em que a autora faz um strip-tease cheio de humor negro: “peça a ela que se desnude / começa pelos cílios / segue-se ao arame dos / utensílios diários / (...) é preciso que se arranque toda a face / deixar que os olhos descansem / lado a lado com os sapatos / na camurça oscilante / de um quarto”.

*Corola*, publicado em 2000, desloca o foco de interesse da imagem para a música do pensamento. É um livro mais pessoal e reflexivo, embora não caia no mero confessionalismo: a poeta se expressa como enigma e labirinto: “desço no poço do silêncio / que em gerúndio vara madrugadas / ora branco (como lábios de espanto) / ora negro (como cego, como / medo atado à garganta) / segura apenas por um fio, frágil e físsil / ínfimo ao

infinito”. Não por acaso, o livro presta homenagem a Novalis (“cada pequena curva / tatua as ideias na superfície ácida”, escreve Claudia), poeta-filósofo alemão, cuja lírica não é menos enigmática. *Margem de manobra*, título mais recente da poeta, publicado em 2005, traz uma lírica renovada, que sem abdicar do artesanato da linguagem volta sua atenção para a realidade social brasileira e os fatos que acontecem no mundo. Assim, por exemplo, em “Santa Teresa”, peça concisa e afiada como a lâmina de uma navalha: “Azul explosivo / verde lancinante / e o sol, onipresente, / halo / na cabeça da mulher escarpada”. O lirismo não está ausente nessa obra, apesar de tantas referências à violência urbana carioca, a conflitos em Sarajevo, no Tibete e no Vietnã: o tema amoroso é habilmente reinventado em peças como “Os amantes sob os lírios”, que dialoga com a pintura de Marc Chagall, e “Kit e Port”, refabulação do filme *O céu que nos protege*, de Bertolucci. A beleza ainda é possível, parece nos dizer a autora, mesmo no centro vertiginoso do caos.

**Claudio Daniel** é poeta, editor da revista eletrônica *Zunái* e curador de literatura no Centro Cultural São Paulo.

## Anexo 13

DICK, André. Claudia Roquette-Pinto. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**. Rio Grande do Sul, 03 de Março de 2008. Disponível em: [http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1606&secao=249](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1606&secao=249). Acesso em: 02 de Outubro de 2013.

### Claudia Roquette-Pinto

#### Editoria de Poesia

Por: André Dick

Nascida no Rio de Janeiro, em 1963, **Claudia Roquette-Pinto** graduou-se em Tradução Literária, pela PUC-Rio. Além disso, dirigiu, de 1985 a 1990, o jornal cultural *Verve* e tem cinco livros de poesia publicados. Em *Os dias gagos* (Rio de Janeiro: Ed. Da Autora, 1991), livro de estréia, Claudia lidava com o verso livre e com o verso metrificado e com rimas. Já em *Saxifraga* (Rio de Janeiro: Salamandra, 1993), ela escolhe o caminho das elipses e dos cortes abruptos, dialogando com obras de pintura (de Monet, Edward Munch e Frida Kahlo, por exemplo) e trazendo imagens botânicas de grande desenvoltura – um dos poemas é, inclusive, dedicado a Manoel de Barros. Também se nota uma tendência a uma poesia com sensibilidade corporal, como se percebe no poema “ele.”: “ímã: rege o lapso dos planetas. enigma de camiseta. espelho de onde goteja o meu corpo. dia a dia. proscrito das nuances. naufrago da lua. comparsa de uma fuga, aqui a estrada bifurca: toma aquela onde um casal, surpreso, olha pra trás”.

Há uma mescla entre os ganhos desses dois livros em *Zona de sombra* (Rio de Janeiro: 7Letras, 1997), no qual Claudia opta por um equilíbrio entre as elipses e o encadeamento sintático, privilegiando, inclusive, a forma do poema em prosa em muitos momentos, num diálogo com os simbolistas. Volta a dar espaço para imagens calcadas na natureza e no corpo, evitando, por outro lado, a descrição realista, ou seja, Claudia lança um pouco de brumas sobre seus versos, a fim de que o leitor não consiga desvendá-los por completo, como na terceira parte de “cinco peças para silêncio”: “corpo deitado ao silêncio / sob o sol, exposto / ao incêndio de outro rosto / todo ele atearse / surgindo, vertiginoso, / das cinzas do gozo, em nudez / assim a palavra retorna / à sua íntima forma”. A sintaxe continua ganhando cada vez mais espaço na construção de poemas do livro seguinte, *Corola* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2001 – Prêmio Jabuti de Poesia/2002), evidenciando uma atração pelas imagens de flores de um “hipotético jardim”, como em Drummond. No entanto, essas escolhas aguardam algo mais de interno. Claudia parece partidária, assim, da “rosa nas trevas” de Mallarmé, e suas plantas organizam um mundo que pode está entre a sensibilidade e o caos, definidos por meio da musicalidade.

Antes voltada às imagens mais abstratas, Claudia, em *Margem de manobra* (Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005 – finalista do Prêmio Portugal/Telecom/2006), opta por uma poética longe de óbvia, mas mais interessada em analisar a violência e o isolamento social. Estes elementos, no entanto, como nos demais livros, são cercados pelo embate do sujeito com a solidão, o que inclui a tensão poética e amorosa. Um poema representativo dessa nova etapa em sua trajetória é “Morro”, focalizando uma espécie de estado de sítio no Rio de Janeiro: “Os carros, no viaduto, engatam sua centopéia: / olhos acesos, suor de diesel, / ruído motor, desespero surdo. / O sol devia estar se pondo, agora / - mas como confirmar sua trajetória / debaixo desta cúpula de pó, / este céu invertido? / Olhar o mar não traz nenhum consolo”. No poema “Em Saravejo”, por sua vez, escreve, retratando a violência: “Quando a vi, ali, distraída, / na escada do ônibus escolar, / nada me preparou para suas pernas abertas, / no meio a flor dilacerada / repetindo, entre as coxas, / o buraco da bala no peito: / um dois pontos insólito”. E em “Granada” parece sintetizar a violência dos dias atuais: “Quando as palavras finalmente se apresentam / (ruídos, balbucios), / estremunhadas em meio ao motim, / sob impacto de granada (sua fala), / o sonho explode”. Ao mesmo tempo, Claudia continua sob influência do diálogo com a pintura, na seção “No agora da tela”.

Claudia teve poemas traduzidos para o inglês, o espanhol, o francês e o alemão, e incluídos em diversas antologias e publicações nacionais e internacionais. No momento, está trabalhando em um livro de prosa infanto-juvenil, preparando um próximo livro, de poemas em prosa, e pesquisando a linguagem do grafite e suas relações com a poesia. Mora no Rio de Janeiro, com seus filhos Pedro, Bruno e Luisa. O poema inédito que ela enviou especialmente à *IHU On-Line* é “Parada de Lucas”.

#### Parada de Lucas

De volta ao mundo das idéias claras  
onde uma amendoeira é outra vez um incêndio  
vizinho de outro incêndio

na vertigem da estrada.  
 Do viaduto as casas se esfumam  
 na poeira solar em que flutua  
 o descaso ou o torpor  
 de mais uma tarde de subúrbio.  
 Os pára-choques dos caminhões  
 ensaiam previsões em aberto:  
*Nova União Faísca Mercúrio*  
 enquanto num outdoor veloz  
 um pedaço de barriga  
 anuncia o Caldeirão do Funk  
 - onde todos os desejos se misturam,  
 a sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca,  
 salão de sangues misturados,  
 tão Brasil!  
 E ela volta em pensamento  
 ao velho terreiro aberto,  
 ao chão de lodo e metal,  
 repleto de negros  
 jovens belos  
 de calça jeans e peito nu  
 (os das moças tremem luzindo,  
 escapulindo pelo decote,  
 bundas levitam, sacodem  
 num frenesi de candomblé).  
 O negro que passa num bonde,  
 pensando que ela é gringa  
 grita, fazendo bico, pra loura dançando ali sozinha:  
 “You’re beautifuuuuul!!!”  
 E a menina séria, olhos doídos,  
 reencontra essa mulher desabrida  
 - ela mesma, 30 anos depois -  
 rolando, descalça,  
 entre os braços dos crioulos  
 no meio do batidão.  
 As caixas de som ensurdecem,  
 a percussão inebria,  
 às vezes são rajadas de metralhadora  
 (se rolar tiroteio lá fora  
 ninguém vai saber qual é qual).  
 Os corpos se encostam, aproximam,  
 ninguém precisa dizer nada.  
 Um rapaz lindo, quase nu,  
 rosto escuro, gorro escarlate,  
 sobe no palco e improvisa  
 seu torom dom dom.  
 De repente, lá da pista, um sujeito grita:  
 “Aí, Saci!”  
 e a mulher sorri, ao lado do antropólogo tímido  
 que segura bolsa e sandálias,  
 e não deixa que os outros homens cheguem perto demais.  
 Os jornalistas de São Paulo  
 parecem meio desanimados  
 mas a atriz de porcelana e arminho,  
 essa até que rebola bem...  
 A mulher, vertiginosa,



dança para esquecer o próprio nome,  
dança para chegar ao que importa  
- liquefazer na multidão.  
A menina, a essa altura,  
já está até achando graça.  
“É que ela tomou alegria!”,  
grita, do fundo da sala,  
o poeta dentuço que não sabia dançar.  
Nesta terra pensamento não se cria  
- aqui, nesta festa da carne,  
o sangue urgente,  
todo pulsação.

## Anexo 14

DOLHNIKOFF, Luis. A pequena margem de manobra de Cláudia Roquette-Pinto. *Sibila*, s/l, 15 de set. 2009. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/a-pequena-margem-de-manobra-de-claudia-roquette-pinto/3135>. Acesso em: 31 de agosto de 2013.

### A pequena margem de manobra de Cláudia Roquette Pinto

#### 1. O tiro pela culatra

O insulamento da poesia brasileira contemporânea, aliada a sua irrelevância, é algo que vem ocupando e preocupando alguns indivíduos – eu incluído – há certo tempo (enquanto outros, ainda majoritários, aplaudem a irrelevante exuberância quantitativa da poesia atual). É o caso de Francisco Bosco, autor da “orelha” do último livro da poeta carioca Cláudia Roquette-Pinto, *Margem de manobra* (Rio de Janeiro, Aeroplano, 2005).

Este livro acena com a interferência de um plano que vem invadir com força uma poesia, até aqui, de tendência abstratizante. [Trata-se] da invasão de uma realidade violenta e exterior aos domínios do pensamento e do poema (cabe aqui perguntarmos: seria essa uma tendência da poesia da década atual, de que este livro seria um dos sinais, a de abrir-se ao mundo, [...] indicando uma diferença em relação a uma poética da [clausura]?).

Bosco é, portanto, também um exemplo dos que agora enxergam uma reação à clausura poética, aqui explicitada como “invasão de uma realidade violenta e exterior aos domínios do pensamento e do poema”. E como aqui também explicitado, é ainda exemplo dos que veem Cláudia Roquette-Pinto como um caso marcante dessa tendência. Pretendo demonstrar que a certeza quanto à centralidade da violência para caracterizar o mundo contemporâneo é uma falsa certeza. Ainda mais falsa, somente a relevância de Cláudia Roquette-Pinto para tornar a poesia menos enclausurada.<sup>[1]</sup>

Prova-o já o primeiro poema do livro, o “antológico” – segundo o autor da “orelha” – “Sítio” (pp. 11-12). O poema parece começar razoavelmente. Há nos três primeiros versos uma boa tessitura sonora em tom grave, determinada pela predominância da vogal *o* fechada, que combina com e reforça a cena descrita, mas que é, em contrapartida, enfraquecida pela fácil incorporação de uma sucessão crescente de adjetivos: *incômodo, grosso, menor, úmidos, mudos, sujo*. Essa primeira parte do poema culmina, então, no surpreendente sexto verso:

*O morro está pegando fogo.  
O ar incômodo, grosso,  
faz do menor movimento um esforço,  
como andar sob outra atmosfera,  
entre panos úmidos, mudos,  
num caldo sujo de claras em neve.*

Não existe nada mais imaculado do que claras em neve. Quanto ao próprio objeto, ele é, em termos cromáticos, puramente branco, e em termos de densidade, pura leveza; quanto ao seu nome, traduz diretamente tal condição, ao juntar e reforçar mutuamente o adjetivo *clara* e o substantivo *neve*. Trata-se, por um lado, de um símbolo de delicadeza, pois além da fragilidade em si, claras em neve facilmente “desandam”, e por outro lado, de felicidade pequeno-burguesa, pois servem, fundamentalmente, para fazer tortas e suflês, e não se fazem tortas e suflês sem que existam certas condições ambientais, mas também existenciais – eles não são necessários para matar a fome. Por tudo isso, a irrupção da expressão “claras em neve” em tal contexto tem o poder de uma bomba semântica.

À primeira vista, porém, ela serve tão-somente para passar a idéia de densidade: “[o] menor movimento [é] um esforço, como andar sob outra atmosfera, num caldo sujo de claras em neve”. Ou seja, num caldo denso como claras em neve e que é sujo, ou, o que dá no mesmo, num caldo impregnado de claras em neve. Mas se elas são a máxima expressão do limpo, por que, afinal, usá-las aqui? Para gerar um contraste particularmente intenso? Neste contexto, tal contraste não é do tipo figura e fundo, ou luz e sombra, mas *contra* as demais imagens, baseadas em termos como *morro, fogo, incômodo, grosso, esforço, panos úmidos, caldo sujo*. A opção pelo uso da expressão exige, então, uma forte justificativa poética, que só pode ser dada nos versos seguintes. Porém os versos seguintes a abandonam, pois o poema muda de foco:

*Os carros, no viaduto,  
engatam sua centopéia:*

*olhos acesos, suor de diesel,  
ruído motor, desespero surdo.*

Não muda, entretanto, de campo semântico em relação a tudo que vem antes de “claras em neve”: *carros, viaduto, suor, diesel, ruído, motor*. A expressão serve mesmo somente para passar a idéia de densidade, restando então a todas as suas demais referências a condição de ruído. Trata-se, em suma, de um gesto de enorme imperícia poética, que faz o poema desandar, como claras em neve mal preparadas. Afinal, se o morro está pegando fogo, o que tem claras em neve a ver com isso?!

Não se trata, porém, de um gesto acidental. Cláudia Roquette-Pinto é a autora de livros cujos títulos são, em ordem cronológica, *Os dias gagos* (1991), *Saxífraga* (1993), *Zona de sombra* (2000) e *Corola* (2000). Dos quatro, dois se referem a flores (*Saxífraga* e *Corola*), e um a sombra. Ou seja, trata-se de uma poeta que, como é notório, habita poeticamente um ambiente de intimismo aburguesado, rarefeito e delicado. A irrupção da expressão culinária deixa de ser então mero acidente para se revelar a manifestação de um verdadeiro cacete semântico. E que a poeta não possa controlá-lo, demonstra o quanto não domina a própria linguagem.

Com o desandar do poema, também desanda toda uma (tentativa de) poética. Pois é evidente que Cláudia Roquette-Pinto pretendia, com um livro intitulado *Margem de manobra*, e com um poema como “Sítio” em particular, que o abre, avançar um pouco mais na pretensão de redirecionar sua obra, deixando para trás as zonas de sombra em que vicejam corolas de saxífragas para adentrar o mundo além do jardim – o que começara a fazer, tateante, no livro anterior. Mas eis que, ao atravessar aparentemente resoluto o portão, surge lambuzada de claras em neve... Sua margem de manobra revela-se, assim, muito menor do que acreditava.

Na verdade, a poeta sequer consegue deixar o jardim: pouco adiante aparecem “folhas de crisântemo”, “olhos de margarida” e “coração das rosas” – esta uma metáfora com forte sabor parnasiano. O jardim é não apenas referencial como (im)propriamente poético.

*O sol devia estar se pondo, agora  
— mas como confirmar sua trajetória  
debaixo desta cúpula de pó,  
este céu invertido?  
Olhar o mar não traz nenhum consolo  
(se ele é um cachorro imenso, trêmulo,  
vomitando uma espuma de bile,  
e vem acabar de morrer na nossa porta).  
Uma penugem antagonista  
deitou nas folhas dos crisântemos  
e vai escurecendo, dia a dia,  
os olhos das margaridas,  
o coração das rosas.*

O poema revela-se, ao fim e ao cabo, uma perfeita imitação da brutal exclusão brasileira. De um lado, a artificialidade, tanto real quanto social, dos condomínios (senso lato), de espaços protegidos, cubos de concreto e vidro atrás de muros e grades. De outro, a realidade crua e dura das ruas entregues à barbárie. Assim, na primeira parte do poema, que é quase o poema inteiro, tudo se vê à distância, e tudo – ou seja, os próprios versos – é presa de artificialismo. Se a primeira acepção de *artificial* refere-se a artifício, logo, se toda arte é por definição artificial, as demais acepções indicam afetação, dissimulação, fingimento. Não, note-se, o fingimento pessoano, que é uma forma paradoxal de sinceridade artificiosa, mas o fingimento que é uma forma de mentira. O poema parece estar interessado, no sentido inclusive de ter interesse (isto é, envolvimento), no mundo extramuros, mas o faz de um modo elegante e distanciador: na escolha pronominal da terceira pessoa, a mais distante das pessoas gramaticais (em comparação com o *eu* e o *tu*), no “objetivismo”, isto é, na presença dominante de objetos particularizados por artigos definidos (o morro, o ar, os carros, o viaduto, o sol, as folhas, as rosas etc.), na metaforização intensiva e na pura e simples falta de clareza.

*De madrugada,  
muda na caixa refrigerada,  
a carga de agulhas cai queimando  
tímpanos, pálpebras:  
O menino brincando na varanda.*

Dizem que ele não percebeu.  
De que outro modo poderia ainda  
ter virado o rosto: “Pai!  
acho que um bicho me mordeu!” assim  
que a bala varou sua cabeça?

A que afinal se referem “penugem antagonista”, “caixa refrigerada” e “carga de agulhas”? Em contraste, a realidade dura, real, rompe afinal o tecido do poema e a seda do distanciamento pela incorporação de um pedaço seu, um verdadeiro enxerto, o da fala direta (*sic*), que precisa então se servir da cunha das aspas: “Pai! Acho que um bicho me mordeu!”. A frase é intensamente patética. Nos dois sentidos. No conotativo, em que significa impotência, e no denotativo, em que indica um sofrer. É, portanto, fortemente empática. Sua proximidade empática acaba, retrospectivamente, por implodir o poema já desandado pelas “claras em neve”, pois seu artificialismo distanciante não resiste melhor à irrupção desse pequeno pedaço de realidade verbal do que a cabeça do menino resiste à bala. O tiro, portanto, sai pela culatra.

## 2. As invasões da realidade

O fácil engajamento de Cláudia Roquette-Pinto se explicita no poema “Em Sarajevo” (p. 18). Outras facilidades também aí se evidenciam. Se em “Sítio” ainda há a tessitura sonora grave em *o* e os cortes mais ou menos precisos dos primeiros versos, em “Em Sarajevo” não há absolutamente nada, pois se trata de mais um enfadonho exemplo do mais disseminado cacoete da poesia brasileira contemporânea, o fragmento banal de prosa recortado aleatoriamente e margeado à esquerda. O poema – se é que disso se trata – tenta então se justificar pela imagem “de impacto”, que de impacto não tem nada, a ponto de o último verso, em que não falta o adjetivo “insólito”, ser uma patética explicitação-comentário da imagem que, culminando o poema, o precede. “Na primeira foto ela ri, / selvagem, / e se mistura às amigas. / Um ano mais tarde, / posa com as mãos no colo, / coluna reta, / os pés cruzados pra trás. / Por dentro do uniforme pressente / uma mulher, a passos largos, / galgando as ruas de grandes cidades / – quem sabe no exterior. / Quando a vi, ali, distraída, / na escada do ônibus escolar, / nada me preparou para suas pernas abertas, / no meio a flor dilacerada / repetindo, entre as coxas, / o buraco da bala no peito: / um dois pontos insólito”. Fica faltando explicitar apenas o grande oportunismo do poema.

Pois se trata de abordar a guerra “certa”. “Sarajevo” é a marca de uma guerra “de grife”, nome da cidade vitimizada que comove e indigna todos os “sensíveis”, todos os “indignados”. Não perderei tempo detalhando o quanto a visão maniqueísta de telejornal é insatisfatória, considerando, por exemplo, que a guerra civil bósnia foi desencadeada pela decisão do Partido Muçulmano Bósnio de decretar unilateralmente a independência da província, à revelia da comunidade sérvio-bósnia. Mais relevante aqui é que ela caracteriza um exemplo cabal de indignação seletiva – logo, de falsa indignação.

À mesma época, houve o genocídio de Ruanda. Hoje, há no Congo uma guerra civil de proporções inimaginavelmente maiores. Em Darfur, no Sudão, há anos se prolonga uma limpeza étnica muito mais vasta, selvagem e duradoura do que a promovida pela Iugoslávia nos Balcãs. Na Chechênia, a devastação empreendida pelos russos tem um caráter muito mais profundo, intenso e brutal. Mas por diferentes motivos, que não cabe aqui discutir, nem Ruanda, nem o Congo, nem Darfur, nem a Chechênia, para não falar de outros casos mais ou menos recentes, mereceram da mídia internacional qualquer cobertura, ao contrário da guerra civil bósnia. Trata-se, em suma, de se indignar ao sabor da pauta dos telejornais. E é em tal indignação seletiva que se pretende ver “a invasão de uma realidade violenta e exterior aos domínios do pensamento e do poema”?

O fenômeno se repete e se confirma em “Cidade bombardeada”, cujo subtítulo é *Tibete* (pp. 67-68). A recente repressão chinesa em sua agora província tibetana representa ao mesmo tempo o mais chique e o mais *pop* de todos os conflitos, o mais politicamente correto, envolvendo da celebridade mística que é o Dalai Lama à celebridade midiática que é Richard Gere, e passando pela imagem de puros e inocentes monges budistas atacados por perversos soldados frios e imperialistas. Merece naturalmente um poema (sobre cujo prosaísmo, porém, nada há de especial a dizer). Afinal, deve ser irrelevante o fato de que o Tibete era uma teocracia terrível até a intervenção chinesa em 1959. Mais exatamente, uma espécie de Coréia do Norte teocrática, um pequeno país isolado, com uma população de camponeses pobres trabalhando nas mais duras condições climáticas para mal poder matar a fome, enquanto sustentavam o fausto de dezenas de grandes templos (cuja destruição ou esvaziamento é hoje lamentado pelos budistas de butique ocidentais, como neste poema). Se isso ainda não justifica louvar a repressão chinesa, tampouco justifica lamentar a teocracia perdida.

O fenômeno se repete uma terceira vez em “Na montanha dos macacos”, que tem como subtítulo “área de Da Nang, Vietnã” (p. 69). Da Nang, como Sarajevo em relação à guerra civil bósnia, é a localidade-símbolo

da guerra-matriz entre os conflitos especialmente indignantes, o do Vietnã. E no entanto, enquanto os EUA saíam do pequeno país asiático, em 1975, outro pequeno país asiático, o Timor, era invadido. A invasão indonésia do Timor resultaria na morte de 30% da população, em um genocídio praticado ao longo de 25 anos. Poucos anos depois, em 1979, a URSS invadiria um terceiro país asiático, o Afeganistão. A invasão soviética do Afeganistão, que terminaria apenas em 1990, seria muito mais devastadora do que a americana no Vietnã, e seus efeitos ainda estão presentes: com a ascensão do Taleban no vácuo da saída soviética, e com a necessária ocupação por tropas internacionais decidida pela ONU pós-11 de Setembro, o país está longe de se recuperar. Tornou-se um “Estado falido”. E no entanto, Cláudia Roquette-Pinto, a poeta da “invasão de uma realidade violenta e exterior aos domínios do pensamento e do poema”, nada tem a dizer sobre tais guerras, invasões e genocídios. Afinal, se um poema sobre o Vietnã evoca todo um universo de instigantes referências culturais, a ocupação soviética do Afeganistão e a indonésia do Timor não evocam nada além da crueza insolúvel do mundo real. E tanta realidade assim ainda está longe de caber em seus poemas.

Trata-se, em todo caso, de outro tiro pela culatra. O fragmento de prosa epistolar que é “Na montanha dos macacos” foi construído pela interpolação de frases em itálico de uma carta real da época, escrita por certa Julie para um tal de Johnny, com frases de Cláudia Roquette-Pinto em redondo, referindo cenas de batalha, pretensamente do próprio Johnny. Há ritmo na interpolação, alternando frases femininas de uma “guerra” privada com frases masculinas de uma guerra real, uma falando de sexo e de corpos que se integram, outro de morte e de corpos que se desintegram. E tudo acaba tão amalgamado, alternado e contrabalançado, que não há qualquer impacto nas frases sobre o campo de batalha. Na verdade, tudo tem certo charme moderno, lítero-cinematográfico.

Além dos poemas “engajados”, destacam-se no livro os poemas florais e os “culturais”. Entre os florais, “Tulipa da Turquia” (p. 39) tem versos como “tal como a nódoa / que a esposa mais nova do sultão / ainda esta noite vai deixar entre os lençóis”. Esta comprida evocação de alcova arcaica e hímen idem (não há sultões na Turquia há um século) serve apenas para referir a cor vermelho-sangue. Três páginas antes, há um poema chamado “Os amantes sob os lírios”, e quatro páginas atrás, “Vaso de vidro”. Entre os poemas “culturais”, os temas vão do budismo ao *pop*, da poesia brasileira contemporânea à revista *Vogue*. Considerando que o budismo é hoje a mais *pop* das religiões, certas soluções não deixam de ser involuntariamente irônicas, como um poema dedicado a certo lama Dzongsar Rinpoche ficar frente à frente com um poema dedicado a Jim Morrison (pp. 52 e 53). Os dois poemas seguintes são dedicados a Armando Freitas Filho e a Eucanaã Ferraz. Este, “Anfibios, poetas” (p. 55), é o típico poema sobre poesia “sofisticado”, que ao fim e ao cabo não passa de contrafação e diluição de Cabral: “Não o *fazer contra*, / encetando cada esforço / na direção do que lhe é oposto [...]”. A diferença é que Cabral tinha o que dizer com tal dicção, além de havê-la inventado. Quanto à revista americana de moda, trata-se do poema “*Are you coming with me?*”, que tem como epígrafe “com débitos à *Vogue*” (p. 80). Em todo caso, não se pode dizer que a *Vogue* não seja um pequeno pedaço da realidade contemporânea “invadindo os domínios da poesia”.

Além disso, o livro termina com um poema que é uma verdadeira síntese entre o “mundo *Vogue*” e o “mundo em fogo”. “Os dias de então” (pp. 85-86) usa, mais uma vez, o mesmo recurso de “Sítio”, “Nas montanhas dos macacos” etc., de incorporar frases alheias que se referem a circunstâncias reais (e não, por exemplo, citações literárias). O que resulta francamente maniqueísta e didático – já a partir do título. Quatro parágrafos de uma carta de Zelda a Scott Fitzgerald, que formaram um dos mais glamourosos casais dos glamourosos anos 20, referindo uma cena particularmente idílica, cercam três “estrofes” (na verdade, fragmentos de prosa) sobre intervenção médica na gestação, bombardeio com fósforo e envenenamento radioativo. “*Você se lembra das rosas no jardim de Kinneys*”, “*Ele é a pessoa mais doce deste mundo*”, “*A glicínia cobria a cerca, a sombra era fresca e a vida, uma coisa antiga*” etc., versus “método aspiração / método dilatação e corte / método cesariana”, “bombardearam a cidade / com bombas de fósforo / os civis atingidos / pegavam fogo e corriam” e “depositado nos pulmões, nos rins, / o urânio 238 / emite radiações alfa e beta / que causam, ao longo dos anos [...]”. O poema e o livro terminam, então, com uma passagem de Zelda Fitzgerald que sintetiza de modo quase inverossímil uma existência idílica: “*A salvo, nós dois. Felizes, dourados – enquanto atravessávamos a rua, no caminho de volta para casa*”. E isto logo em seguida a “[...] que causam, ao longo dos anos, / câncer nos indivíduos expostos / e anomalias genéticas / em seus filhos e netos / a vida média deste urânio é de 4.500 anos”. Os dourados dias de outrora e os negros dias de agora... Zelda Zayre conheceu Scott Fitzgerald em julho de 1918, ainda durante a Primeira Guerra, que deixou 10 milhões de mortos e 30 milhões de feridos em quatro anos, além de arruinar a Europa; morreu em março de 1948, durante os julgamentos de Nuremberg, que expuseram ao mundo o Holocausto. Dias douradíssimos.

Não se trata de concluir, de tudo o que vai dito acima, que a poesia não deva tematizar a guerra ou a anomia social brasileira. Mas tampouco significa que deva tematizá-las como condição de pertinência (mesmo porque tematizá-las, como demonstra *Margem de manobra*, está longe de ser condição suficiente).

A poesia não se torna, em mais de um sentido, pertinente ao mundo contemporâneo ao tematizar a guerra ou a violência urbana porque o mundo contemporâneo na verdade não se caracteriza pela guerra ou pela violência urbana. E ainda que se caracterizasse, poesia não é jornal, programa partidário, ensaio sociológico, denúncia, discurso ou desabafo.

### 3. Ecos do tiro pela culatra

Tornou-se senso comum a ideia de que o mundo contemporâneo se caracteriza pela violência. A violência da guerra no exterior, a violência urbana no Brasil. Mas isso não é necessariamente verdade, como já afirmei anteriormente:

*O “estado de guerra” que, no rastro da ocupação do Iraque, muitos denunciam, pouco convence. Há duas ou três guerras hoje no mundo, e há vários continentes, como a Europa e as Américas, em que não há guerra alguma. Numa série histórica que se estenda do início da história conhecida, com as civilizações (e as infundáveis invasões) do Crescente Fértil, até a primeira metade do sangrento século XX, esta é a época mais pacífica da história da civilização. Pois ainda mais pacífica do que a segunda época mais pacífica, a da Guerra Fria, quando as habituais guerras entre as maiores potências de uma dada época foram substituídas por guerras periféricas, como a da Coreia. (“Poesia média e grandes questões”)*

A sensibilidade exacerbada para os verdadeiros mas relativos males contemporâneos – apesar do Congo, de Darfur, da Chechênia, dos campos de concentração chineses e da vida cinza de países “vermelhos” como Cuba e Coreia do Norte, vivemos num mundo livre de conflagrações mundiais, livre de campos de extermínio, livre de povos inteiros sendo caçados para serem abatidos, livre de populações inteiras escravizadas etc. – tem três causas principais. Desmemória, medo pequeno-burguês e ressentimento esquerdista. O ressentimento esquerdista se explica pelo fato de o mundo contemporâneo ser o mundo da vitória do capitalismo, liderado pelos EUA, sobre o socialismo liderado pela URSS. O ressentimento da derrota leva à rejeição visceral, a rejeição visceral leva à crítica historicamente descalibrada.

Relativamente, viver nunca foi tão seguro. Em muitas cidades pelo mundo, milhões de pessoas estão perpetuamente a cinco minutos de serviços de proteção essenciais como polícia, bombeiros e paramédicos. Em cada esquina, compram-se analgésicos e antibióticos genéricos a preços acessíveis, enquanto há algumas décadas simplesmente não existiam antibióticos e analgésicos. Nunca antes tanta gente viveu tão saudável e tão suprida por tanto tempo, a ponto de o envelhecimento e a obesidade estarem se tornando pandêmicos.

É preciso omitir o passado para considerar o mundo contemporâneo particularmente perigoso ou problemático. Daí o que um poema como “Sítio” tem de desmemoriado e pequeno-burguês, ao descrever um mundo calcinado: “O morro está pegando fogo. / O ar incômodo, grosso, / faz do menor movimento um esforço, / como andar sob outra atmosfera”. O que dizer então do céu sobre Hiroxima? Para levar a sério a “calcinação” de hoje, é preciso não levar a sério a *calcinação* de Hiroxima. E de outras centenas de cidades reduzidas há poucas décadas a pó, de Guernica a Stalingrado.

Quanto à violência social brasileira, se ela é hoje de fato maior, ainda mais do que maior, é mais clara. É possível demonstrá-lo de inúmeras maneiras. Por exemplo, perguntando como fez Luís Martins, no longínquo ano de 1953, por que não existe uma literatura policial no país.

Para que haja interesse dramático numa novela policial é necessário que exista, no mínimo, além do imprescindível crime misterioso, uma coleção mais ou menos sortida de suspeitos sem culpa formada, sobre os quais nenhuma acusação se poderia formular. Em consequência, continuam soltos, atrapalhando o mais que podem a ação da polícia. O detetive seguirá pistas falsas, embrulhar-se-á, cairá em armadilhas habilmente urdidadas. [...] Mas no Brasil as coisas não se passariam assim. Se o romancista não quisesse fazer obra inteiramente falsa, sem possibilidade de convencer o leitor, deveria criar sua hipótese dramática de acordo com o que de fato aconteceria no caso de um crime real: a polícia começaria prendendo todos os suspeitos. Haveria, quando muito, uma trágica descrição de espancamentos, interrogatórios, torturas físicas e notícias berrantes nos jornais. [...] A novela policial só pode se desenvolver em países cujas instituições policiais e jurídicas se

baseiam em normas essencialmente democráticas, isto é, em que haja um verdadeiro respeito pela pessoa humana. (Obras-primas do conto policial, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1964, pp. 3-7)

Jamais houve um verdadeiro respeito pela pessoa humana no Brasil, o último país a extinguir a escravidão no mundo ocidental, e o que lançou seus milhões de escravos da senzala para a favela, eventualmente permitindo que alguns de seus descendentes dormissem no cubículo da “empregada”, depois de subir pelo “elevador de serviço” (invenção genuinamente nacional). O país dos “agregados” e dos “coronéis”, dos salários abaixo da decência e dos altos “barões da indústria”, da seca nordestina e dos latifúndios, dos impostos suecos e dos serviços africanos, da corrupção política e do desperdício público, da maior exclusão social e da máxima concentração de renda, não nasceu ontem. Tampouco nasceu ontem a modernização conservadora. Da República Velha ao governo Lula, passando por Getúlio, Kubitschek, governo militar, Collor, e FHC, todos a praticaram. Nem por isso a poesia brasileira, para ser relevante, teve de tematizar necessariamente a modernização conservadora.

Pretender que a poesia deva dar conta da realidade sociopolítica contemporânea, cujo símbolo mais óbvio é a violência urbana, é o mesmo que dizer que Machado deveria ter tido a escravidão como tema principal. Drummond teve momentos de engajamento, como em *A rosa do povo*, assim como Cabral, em *Morte e vida severina*. Mas Cabral não é menor quando tematiza Sevilha, nem Drummond quando escreve “Oficinairritada”. O problema da poesia brasileira contemporânea não está em seu desengajamento da realidade socioeconômica imediata, mas em seu desengajamento da realidade como um todo.

A poesia precisa se reaproximar da realidade em geral, da realidade em si. O detalhe é que a realidade está onde sempre esteve. Como as maçãs de Tântalo, que se afastavam de suas mãos, encurvando os galhos, sempre que tentava colhê-las, mas com um resultado contrário, a realidade sempre se mantém à distância necessária para que nossos sentidos possam apreendê-la.

A poesia tem sistematicamente alongado a distância mínima que a realidade permite e exige. E tem feito isso através de dois mecanismos principais de afastamento: a *abstração* e o *solipsismo* (os motivos por que o faz perfazem outra discussão). Sendo modos de desengajamento verbal do referente, são formas de desengajamento da poesia da realidade.

Abstrato (do latim *abstrahere*) significa literalmente separado. Só é então o contrário de concreto no sentido de ser algo que não se liga, que não remete a uma coisa real. Por exemplo, uma mancha informe de tinta, cujo conjunto realiza uma pintura abstrata, pois à diferença da pintura figurativa, não se refere a nada (ou melhor, refere-se fundamentalmente a si mesma). A música instrumental, neste sentido, é abstrata, enquanto a canção é figurativa. O motivo de não existir uma poesia abstrata reside no fato de que palavras, *a priori*, são referências. Na verdade, existem para referir. Uma arte verbal pode, no máximo, ser abstratizante, quando o uso das palavras, em vez de reforçar sua natureza referente, a enfraquece (ainda que jamais possa anulá-la).

Os exemplos de poetas abstratizantes na poesia contemporânea são inúmeros (a começar pela própria Cláudia Roquette-Pinto), mesmo porque, se trata de um fenômeno que a caracteriza. Reproduzo, por comodidade, o que escrevi há pouco sobre Cláudio Daniel.

*A separação da palavra de seu referente se dá aqui através de vários mecanismos, por exemplo, o deslocamento sintático, de substantivo para adjetivo (“céu anúbis”). Se tal procedimento já foi moderno, quando feito sem um profundo controle das variáveis, e junto a um viés metaforizante (separação semântica) e a um vocabulário preciosista (separação por estranhamento), resulta numa poesia [...] que passa longe de uma das principais características da modernidade poética, a concretude da linguagem. (“Nenhuma poesia brasileira no México”)*

Há ainda outros mecanismos, como os clichês, abstratizantes por enfraquecimento semântico, e a obscuridade, seja pelo uso de referências cifradas ou particulares, seja pelo uso impreciso ou inepto das palavras.

Solipsismo tem dois significados principais:

1. *Filosofia. Doutrina segundo a qual só existem, efetivamente, o eu e suas sensações, sendo os outros entes (seres humanos e objetos), como partícipes da única mente pensante, meras impressões sem existência própria [Embora freq. considerado uma possibilidade intelectual (caso limite da filosofia idealista), jamais foi endossado integralmente por algum pensador.]*

2. *Derivação: por extensão de sentido, vida ou conjunto dos hábitos de um indivíduo solitário. (Houaiss)*

O solipsismo é hoje endossado integralmente por inúmeros poetas, além de parte importante da crítica, que compra barato certo renascimento anêmico ou pseudo-esperto do eu lírico, e as consequentes pequenezas

circunstanciais e/ou cifradas do poeta como tema perfeitamente “pós-moderno”. Os exemplos são simplesmente infundáveis. Escolho um poema de Armando Freitas Filhos pela ironia involuntária de seu título, “Comunicações”: “Eu falo de mim – daqui –, / desta central, / pelo microfone do corpo, / por esse fio que vem do fundo / eu me irradio: // [...] grito! pingo sobre o alvo / tão tátil da minha carne, / nos panos // instantâneos do meu espanto / nas janelas / onde me debruço sucessivo / e vários, seqüência de mim, // [...] me desdubro – quadro por quadro, [...] com a vida que me veste / pelo avesso: [...] a articulada letra do meu gesto, / o rascunho de rugas & rasuras / feito à unha [...] nas nuas marcas do meu corpo / no espaço [...]” ([www.jornaldepoesia.jor.br/1afreitas.html](http://www.jornaldepoesia.jor.br/1afreitas.html)). Tentei ler o poema como se fosse realmente irônico, ou seja, como uma denúncia do solipsismo, em vez de mais uma de suas flagrantes manifestações, mas não funciona. Trata-se mesmo da segunda opção. O fato de isso não ser impedimento para o autor publicá-lo é consequência e indicador de quanto o solipsismo poético tornou-se palatável.

#### 4. Outros afastamentos

Volto, então, aos poemas de Cláudia Roquette-Pinto, muitos dos quais tenho dificuldade em entender. Por exemplo, “A escada de Jacó” (p. 22): “Ela estava rindo / – e gargalhava, até – / antes do choro convulsivo / ante o relance / de céu adquirido – pelo corpo? / Sim, o corpo era o caminho / mas outra coisa nela se movera / e agora erguia seu rodaminho / pelos canais, / enquanto o corpo, outro, / tiritava, transitava sem piloto / do nulo à súbita doçura, / ao tigre, ao terremoto, / à menina que ela tinha sido / – perto demais da zona de perigo, / perto do exílio – / e, um segundo atrás, a escada, / os anjos subindo”. A escada de Jacó remete a Gênesis 28, 12: “E sonhou: e eis uma escada posta na terra, cujo topo tocava nos céus; e eis que os anjos de Deus subiam e desciam por ela”. É interpretada como alegoria da sabedoria mística, como a realização, de cima para baixo, do mito de Babel, como promessa de redenção e, no cristianismo, como símbolo de Cristo, o que une céu e Terra. Mas não sei o que significa no poema. Tenho a impressão de que se trata de um orgasmo: “*ante o relance / de céu adquirido pelo corpo*”, “*outra coisa nela se movera / e agora erguia seu rodaminho*”, “*o corpo, outro, / tiritava, transitava sem piloto / do nulo à súbita doçura*” etc. Neste caso, o orgasmo teria sido tão exuberante que, mais do que os proverbiais “fogos de artifício”, traduziu-se na visão de anjinhos. Mas não tenho certeza. E não tenho certeza em função do solipsismo que costuma caracterizar os poemas de Cláudia Roquette-Pinto, na mais completa negação da “invasão da realidade”. Trata-se, na verdade, de sua evasão.

Assim, se “Margem de manobra” (p. 28), poema que dá título ao livro, une a temática amorosa ao que se poderia chamar de poética “materialista” – no sentido de aparentemente se apoiar na dimensão gráfica dos caracteres que formam a palavra *amor* –, na verdade a utiliza para um longo movimento metaforizante. A metaforização abusiva e aleatória a partir de um caractere baseia-se diretamente no conhecido soneto de Rimbaud, “As vogais”: “*A, velado voar de moscas reluzentes / Que zumbem ao redor de acres lodaçais*” (tradução Augusto de Campos). Roquette-Pinto: “*Eu me cubro com o A da palavra farpada / eu me cubro com o A que traslada*”. Rimbaud: “*O, supremo Clamor cheio de estranhos versos, / Silêncios assombrados de anjos e universos; / Ó! Ômega, o sol violeta dos Seus olhos*”. Roquette-Pinto: “*O anel, quando soa / e engloba, envelope, / remove a pessoa / – letra O, de vertigem e pó, / que soçobra*”. Constata-se então que a poeta brasileira não se apropria apenas do mecanismo básico do famoso soneto, mas também de seu tom.

Entre o soneto simbolista e o poema em questão, muita coisa foi feita com a dimensão gráfica dos caracteres. Assim, enquanto Cláudia Roquette-Pinto escreve “*Eu me deito sob a letra de mãos dadas / M: escondo entre escombros / o sentimento que sobra*”, há mais de quarenta anos Willy Corrêa de Oliveira já fizera a letra M dar de fato as mãos a uma outra – um W –, fazendo, além disso, as duas se “deitarem”, ou melhor, “copularem”. Pois se trata, igualmente, de um poema de amor: um poema visual de amor, “Willancete para Marta” (revista *Invenção*4, dez. 1964, p. 111). Nele, o M de *Marta* e o W de *Willy* são também os *dewoman* e *man*, além de formarem um par de ícones especulares (o M voltado para baixo, estilizando uma mulher de pernas abertas, o W voltado para cima, centrado num triângulo-falo). Os dois pequenos ícones avançam então um para o outro, até se “darem as mãos” e se sobreporem (“copularem”), depois do que não podem mais se separar, formando agora a figura de duas linhas entrelaçadas (suas vidas), que lembra ainda a dupla hélice do DNA:





Se o poema de amor & caracteres de Cláudia Roquette-Pinto é um retrocesso em relação ao poema de amor & caracteres de Willy Corrêa de Oliveira, que leva ambas as variáveis até os limites mínimos de suas dimensões gráfico-semânticas (logo, à sua máxima expressividade), nada acrescenta ao soneto de caracteres & metáforas de Rimbaud. O resultado é um rançoso sabor de *déjà vu*. O que não deixa de ser outro modo de afastamento da realidade presente.

## Anexo 15

FAJARDO, Elias. Manobras poéticas de lirismo dilacerante. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html>. Acesso em: 28 de set. 2013.

### **Manobras poéticas de lirismo dilacerante**

Claudia Roquette-Pinto liberta o pensamento entre choque dramático, sonho e erotismo.

A linguagem elaborada de Claudia Roquette-Pinto utiliza os próprios sinais gráficos e mecanismos da escrita como matéria de poesia. Parênteses, cortes, colchetes, superposições, aliterações, itálicos entremeados no texto criam ritmos, intenções, situações dramáticas. A forma de pontuar (ou não pontuar) produz efeitos que sublinham a busca da originalidade, a procura de uma maneira própria de ver e narrar o mundo.

Na orelha do livro, o poeta Francisco Bosco aponta para a "invasão de uma realidade violenta e exterior aos domínios do pensamento e do poema": pessoas assassinadas, rasgadas por baionetas, abatidas a tiros na favela carioca, em Sarajevo, no Vietnã. Mas estes não são versos com sentido jornalístico ou de denúncia. Claudia é uma poeta no mundo, em estado de alerta e transformação, antenada tanto no que está fora como no que ocorre dentro dela mesma. Deste frágil equilíbrio, do choque dramático entre o sonho, o pensamento sem amarras e a violência da realidade, nasce o lirismo dilacerante do livro.

No fim, no que Claudia chama de "empréstimos", ficamos sabendo de onde vieram frases ou trechos de textos apropriados pela autora. Ela assume que usa trechos alheios, recriando-os, fundindo-os com seus próprios em soluções algumas vezes surpreendentes, como no poema "20 de abril de 1883", que narra a amputação da perna do pintor impressionista Manet através de uma notícia de jornal, entremeada com um texto que recria o universo do pintor. A carta da namorada de um combatente americano no Vietnã se funde ao relato do próprio contando as atrocidades da guerra.

Já em outros casos, como em "Azul", a poesia torna-se quase circunstancial. Também em alguns momentos de prosa poética (ou poemas em prosa) não sentimos a mesma força.

Erotismo Indireto, sutil como a vida e o sexo.

Mas chama muito a atenção o erotismo de alguns poemas: trata-se de uma mulher, fêmea, diante do mistério do macho e do encontro amoroso. É um erotismo indireto, sutil como a vida e o sexo, cantados de forma inspirada, capaz de transportar quem lê a outros planos e dimensões, já que esta é, entre outras, a função da poesia.

O livro é bem editado, com blocos bem marcados, entrelaçados pela unidade do texto poético. Um dos mais interessantes é "No agora na tela", reunindo poemas bastante incomuns inspirados em artes plásticas. Em vez de descrever mecanicamente o que está na tela, ela passeia, viaja livremente por aquilo que as imagens lhe sugerem. Em "Achados e perdidos", o bloco de poemas dedicados a pessoas, encontramos uma preciosidade dedicada aos avós da autora, na casa que "arde ígnea erguendo-se enquanto a tarde finge ser a mesma".

Elias Fajardo é jornalista (Veículo: O Globo / Seção: Prosa & Verso)

## Anexo 16

FERRAZ, Heitor. Poesia presente: Cláudia Roquette-Pinto. **Prosa e poesia**, UOL. São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2586,1.shl>>. Acesso em: 24 de outubro de 2012.

### **JARDIM HIPOTÉTICO**

#### **Poesia presente: Cláudia Roquette-Pinto**

Por Heitor Ferraz

A poeta Cláudia Roquette-Pinto

Divulgação

#### **Musicalidade, precisão vocabular e imagens da natureza marcam o trabalho da poeta carioca, autora de “Zona de Sombra”**

Cláudia Roquette-Pinto nasceu em agosto de 1963, no Rio de Janeiro. O sobrenome ilustre, como ela mesma explica, vem do bisavô paterno, Edgar Roquette-Pinto, que foi, “entre outras coisas, antropólogo, cientista, desbravador (em todos os sentidos), além de ser o responsável pela implantação da radiofonia no Brasil”. Num artigo sobre suas múltiplas atividades, o jornalista Ruy Castro o definiu como “homem-multidão”.

Ela cursou letras na PUC do Rio, mais especificamente tradução literária, atividade que exerce desde que se formou. Atualmente também começou a praticar tradução simultânea, mais por necessidade, ela conta, pois como se tornou uma praticante do budismo tibetano, sempre que algum lama aparece em visita, ela se torna a tradutora oficial. Durante o tempo de faculdade, criou o jornal cultural “Verve”, um empreendimento “quixotesco”, como ela define esta aventura editorial que durou cinco anos.

Em 1991, Cláudia publicou seu primeiro livro de poesia. “Os dias gagos” -com orelha de Paulo Henriques Brito, que havia sido seu professor na faculdade- já apresentava uma poeta rigorosa, preocupada com a forma, com a construção precisa de metáforas e com o próprio destino da poesia brasileira. Num poema despachado, sobre o suicídio de Ana Cristina César, ela escrevia: “à sombra dos coturnos floresceram uns cogumelos/ e para ter a eternidade é só/ cair sem deixar testamento”. No final, ela arremata dizendo: “você nos desistiu/ nós não te enterraremos”.

Hoje, Cláudia acha esse poema um rompante de “ruptura bastante adolescente”, como declarou em entrevista à revista “Oroboro”<sup>1</sup>. Adolescente ou não, Cláudia já sabia o que queria. E procurava se afastar desse culto nacional aos mortos que não permite uma leitura mais objetiva da literatura.

Em seu livro de estréia, que ela considera imaturo, “já que na verdade é mais um apanhado do que eu sabia fazer e estava fazendo na época do que propriamente um livro com um projeto”, algumas características de sua poesia posterior já se fazem notar.

A primeira coisa que se percebe é a musicalidade. Cláudia tem um ouvido fino para a cadência do poema, como já observava Paulo Henriques. Depois, a precisão vocabular na construção das metáforas. E, por fim, a presença de imagens da natureza, principalmente de flores. Muitas flores, que acabam por perpassar toda a sua obra e com forte significado.

Num poema, ela descreve todos os barulhos de um jardim (o poema se chama “no jardim”), inclusive os inaudíveis, como o momento em que o “crisântemo fulmina/ num amarelo que dói dói dói”. Parece que neste poema ela deixa uma pista sobre sua poética, ou seja, a maneira como naquele momento ela pensava a poesia: “o silêncio estrala e me espeta.// eu escuto o que tem que ser dito”.

Esta beleza que ainda surge numa profusão de poemas (com grandes lances, como em “tarde no mojavé” ou “visitação da morte”) será depurada alguns anos depois no livro seguinte, “Saxífraga”, de 1993 (ed. Salamandra). Nele, as flores começam a ganhar relevo desde o título do livro. Ou melhor, já na capa, onde se pode ver um detalhe do quadro “Flower Still Life”, de 1700, pintado pela holandesa Rachel Ruysch, considerada uma das mais importantes pintoras do gênero. São flores ampliadas, e uma abelha no miolo de uma das flores.

- Não sei explicar porque minha poesia se enreda tanto com as flores. Só sei que foi assim desde sempre. Será que tem alguma relação com o fato de eu ter crescido numa casa com um jardim grande, a casa dos meus avós? Ou por que costumo passar grandes temporadas numa fazenda?

De qualquer forma, independente da resposta, Claudia prefere deixar a questão “no campo do desconhecido”. Mas reconhece que as flores brotam e rebrotam em sua poesia. E, se não for exagerar a nota, não só as flores, mas a natureza-morta é um dos seus motivos mais recorrentes.

Em belos poemas, ela faz referência a este gênero de pintura que ganhou força no século 17 e que continua sendo praticado até hoje. Claudia -seguindo a lição de Bandeira, em seu “Maçã”- descreve uma berinjela, no poema “bãdinjãna”. Depois, um tomate, em “tomatl”. Nesse jogo, ela vai aproximando os frutos ao corpo, como em “castanhas, mulheres”. Apesar de não aparecerem em seqüência dentro do livro, algumas páginas depois, ela penetra camadas de quadros de Frieda Kahlo e das flores vistosas de Georgia O’Keeffe, fazendo com que dos frutos nasça o corpo em toda plenitude.

– Neste livro –diz ela–, eu estava investigando, ou melhor, tentando acompanhar com o poema vários tipos de movimento de aproximação, desde os mais óbvios, como, por exemplo, o da abelha com a flor, o de um homem com uma mulher (de aproximar-se e ser convidado a penetrar num mundo desconhecido, e não apenas no sentido literal, genital, dessa idéia) ou o do pintor (ou da pintora), com seu tema etc.

Este jogo de aproximação representa, para ela, “o movimento do poeta (ou da poeta?), tentando chegar junto de um cerne, um sentido que é, por natureza, fugidío e, talvez, por isso mesmo, extremamente sedutor; gostaria de pensar que, como poeta, posso não precisar me perder de todo desta criança que se debruça para examinar a vida prodigiosa que palpita infinitamente dentro dos frutos, para citar Bandeira. Veja só o poema ‘tomatl’. A propósito, ‘Maçã’, de Bandeira, é um dos meus poemas favoritos (e quase foi uma das epígrafes do livro...)”.

E o poema de Bandeira, de fato, ecoa por dentro de vários poemas de Claudia...

Claro que não é só a natureza –com flores, frutos, saxi ou sexifragâncias (para lembrar um poema de Drummond – que habita esta poética. Há, neste livrinho magro, de 40 páginas, outros momentos fortes, como, por exemplo, os poemas de seção “ele:” ou um poema descritivo como “space-writing (sobre foto de man ray)”:

*para escrever no espaço: o  
arco do braço mais  
ágil que o sobressalto  
das idéias em fuga (tinem  
os cascos)  
o traço  
que as mãos no encalço (desa  
tino de asas) percursam:  
circunvoluções do  
improviso na moldura  
findo o lapso resta  
em claro (i  
tinerário de medusas)  
a escrita que perdura para o  
espasmo o “olho armado” o  
rapto  
do obturador*

Os poemas de Claudia nem sempre são fáceis de desvendar -mas o leitor sente, na pele, uma sedução que vem com as palavras, como a maneira como ela arma o poema. O leitor, como Man Ray escrevendo num vidro, busca as “idéias em fuga”, o “improviso na moldura”.

– Num certo sentido, a minha maneira de encarar a poesia não mudou muito, não –conta Claudia.– Acho que isso se deve a dois fatos: o primeiro deles é que escrever poesia sempre foi algo muito vital para mim, uma atividade que executo por necessidade, uma coisa quase orgânica (e a título de brincadeira, gosto de citar, a esse respeito, um comentário escatológico do Auden, que diz que os poetas gostam de seus próprios poemas, assim como as pessoas em geral costumam gostar do cheiro de seus próprios gases...). O segundo é que, no meu processo de escrita, existe um grau de indeterminação, uma certa “inconsciência”, que está sempre presente, e a qual me habituei a seguir sem questionar, mais ou menos como quando estou fazendo uma

leitura de tarô para alguém. Preciso de uma completa disponibilidade interna para que a coisa se dê. E sei que, se ficar por demais atada a um “objetivo”, essa naturalidade irá se perder. Embora, é claro, que eu geralmente tenha uma “meta”, melhor dizendo, uma vaga idéia do que quero obter com aquele ato de escrita. Mas há sempre uma infinidade de fatores que se interpõem, alguns deles acidentais, mas todos sempre internos ao poema, que acabam me levando numa direção diferente, insuspeita a princípio. Em suma, para tentar responder à sua pergunta: sei que ao escrever estou tecendo uma urdidura, mas não é apenas a minha mão a fazer o trabalho.

Depois da pesquisa das coisas, dos objetos em foco, descritos com precisão e atenção, Claudia publicou um livro que parece ser daquelas obras fundamentais e de passagem, que concentram uma crise e a sua solução. Trata-se de “Zona de sombra”, que saiu em 1997, pela editora 7 Letras. É um livro em que a própria poesia parece ocupar o centro de toda atenção. É o momento de uma reflexão cerrada sobre o ato da escrita. Talvez venha daí a sua complexidade.

Diz ela que nesta época se encontrava apaixonada pela poesia de Georg Trakl, Hölderlin e Paul Celan. Apesar de tudo, os poemas não são sombrios -como o título poderia sugerir. Claudia abre com uma epígrafe de Paul Celan: “Dê também sentido ao seu dito:/ dê-lhe a sombra”. O livro então, como notou Marcelo Sandmann, no ensaio “Cepas resistentes à droga da vida”<sup>2</sup>, vai transitar entre a penumbra e a luz, entre o dito e o não-dito. Como se Claudia aceitasse a “indeterminação” do poema, como ela havia falado. Ou ainda, como ela própria escreve em “a caminho”: “meu enxame de equívocos”, lembrando aí as ambigüidades criadas pelas imagens num poema.

Um dos poemas mais lindos deste livro é, sem dúvida, “cadeira em mykonos”, com a descrição de uma cadeira pela sua própria ausência. É como ver pela sombra, como o título do livro sugere (e mesmo a obra escultórica de Cristina Rogozinski, usada como ilustração de capa, nos leva para este caminho, ao apenas esboçar as bordas de uma tigela). Vale a pena transcrevê-lo aqui:

## I

*nela não se auréola, nem é falsa  
a idéia, que dela se alça,  
como o fogo da lenha  
um grego, aliás, quem a  
aprisionou, como a um inseto  
sobre a camurça-conceito:  
na língua, terceiro objeto,  
menos cadeira, se a escrevo  
tampouco devo (se a quero)  
nos arrabaldes das sílabas  
buscar madeira de mobília  
preciso (para que a tenha)  
adestrar-me ao negativo,  
do branco contíguo  
da parede, hauri-la  
como figura: literal  
(modo-de-éden) nua  
entre lençóis de cal*

## II

*ícaro sem penas  
noiva muda em cendais de secagem rápida  
quadrúpede engendrado para solidões*

Pela leitura deste poema, é possível perceber o uso denso que ela faz das metáforas, das imagens que chegam para construir uma ausência, além da precisão na escolha das palavras. Armar toda essa urdidura não é tarefa fácil —é, pelo visto, uma conquista lenta, como quem vai navegando um rio com todas as agruras do caminho, como se pode ler no poema “a caminho” (que ecoa Guimarães Rosa aqui e ali), deste mesmo livro:

*estava a caminho: canoa  
comprida-boia partindo  
a sombra, a meio-e-meio, no rio  
silêncio-cutelo e, certo,  
o dia aberto seu ventre  
azáfama de zangões urgentes)  
cego.*

– A minha sensação, ao tentar escrever um poema, é sempre a de uma “caçada”, uma aproximação. Quando a idéia do poema aparece na minha mente, procuro me pôr em total disponibilidade (infelizmente nem sempre isso é possível) e fazer o menor “ruído”, o menor movimento possível, digamos assim, para não espantar o bicho. Já usei algumas vezes a comparação com uma cena do “Mowgli”, o desenho animado do Disney, para me referir ao poema. Na cena em que o tigre é apresentado, quando ele entra na história, não é visto logo por inteiro, mas através de uma floresta de bambus. O que vemos primeiro, então, são aquelas listras amarelas e pretas se movendo, sorratamente, no meio do bambuzal. Só depois é que o tigre, em toda a sua plenitude, aparece. Pois escrever o poema, para mim, é exatamente isso: ver as listras passando por entre os bambus e tentar, a partir delas, enxergar (e dar a ver) o tigre inteiro, já sabendo de antemão que o poema será tão-somente o resultado fugaz e aproximado deste relance.

“Zona de Sombra” representa a maturidade poética de Claudia. É um livro que surpreende a cada página, a cada poema. Não que os poemas sejam fáceis. A escrita de Claudia se enovela diante do leitor, provoca (“o intuito é provocar a quem está escutando”, como se pode ler em “colar”) e volta a se enredar, como ela diz em “esta” (um dos poemas mais bonitos do livro):

*que ensimesma  
pétala que volteia  
idéia que embaraça  
à pela, em novelo  
segredo a desenredar  
desde o centro, corpo adentro (...)*

Em relação aos livros anteriores, este tematiza bastante a própria poesia –traço que já estava presente desde o primeiro livro, mas que aqui se torna uma necessidade maior, para encontrar uma poética, uma maneira de dizer a sua presença no mundo. É um momento em que a reflexão sobre a poesia se adensa e prepara para o vôo mais amplo e mais contundente de “Corola”, livro que sairá em 2000 (Ateliê Editorial).

– “Zona de Sombra” foi um livro no qual o meu desafio era falar de um processo de abordagem do mundo (no caso, a poesia), que não está, de forma alguma, dissociada da vida, mas imersa nela-, sem abrir mão de uma certa “penumbra”.

Anexo 17

FERRAZ, Heitor. Claudia Roquette-Pinto. **Trópico**, s/l, s/d. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/entrevistas.html>. Acesso em: 25 de out. de 2013.

**Original da entrevista dada ao poeta Heitor Ferraz para o site Trópico**

Nasci no Rio de Janeiro, em Agosto de 1963. O sobrenome ilustre vem do meu bisavô por parte de pai, Edgar Roquette-Pinto, que foi, entre outras coisas, antropólogo, cientista, desbravador (em todos os sentidos), além de ser o responsável pela implantação da radiofonia no Brasil – em suma, como o intitulou Rui Castro, num artigo fascinante sobre suas múltiplas atividades, um “homem-multidão”.

Meu interesse pela poesia (a formal, escrita, propriamente falando) começou cedo na vida, acho que tão logo me alfabetizei. Mas quanto mais o tempo passa, mais claramente consigo perceber o quanto, desde tenra idade, eu já “sofria” de uma apreensão poética do mundo. Ou seja, a criança que eu fui já percebia a realidade ao seu redor com olhos ao mesmo tempo de absoluto maravilhamento e de estranhamento agudo, com muita atenção aos detalhes, e uma nitidez às vezes arrasadora. Uma das minhas companhias favoritas eram os livros, e nisso fui muito estimulada por minha mãe, que sempre me dava livros de presente (e, diga-se de passagem, sabia escolhê-los muito bem). Não sei quantas vezes li e reli “Ou Isto ou Aquilo”, livro de poemas infantis da Cecília Meireles, e devorei a coleção completa do Monteiro Lobato, além de uma série da Abril Cultural com clássicos da literatura juvenil, como O Conde de Monte Cristo, Ivanhoé, A Ilha do Tesouro, As Aventuras de Tom Sawyer e Mulherzinhas, entre muitos outros. Um dia, numa feirinha de livros, o meu avô Guilherme me deu de presente um livro de poemas do Mário Quintana que era a história de um pato, acho que o nome do livro era Pé de Pilão, ou coisa que o valha. Mas me lembro de delirar de felicidade lendo as rimas e o desenrolar das aventuras daquele pato para a minha irmã e a minha prima, que eram mais novas. Líamos também a Maria Clara Machado, a Raquel de Queiroz, o Orígenes Lessa, e havia uma coleção de livros de bolso da Ediouro com uma série de títulos interessantes para crianças e jovens. Lá pelos 9 anos, A Estrela da Vida Inteira, de Bandeira, era uma espécie de livro de cabeceira para mim - além dos versos de Bilac e, um pouco mais tarde, os sonetos de Shakespeare, na tradução de Ivo Barroso. Enfim, lia muito e sempre.

E por causa disso, desde cedo também comecei a escrever. Não sabia que nome dar àquelas coisas que fazia, e nem estava absolutamente preocupada com isso – era, realmente, uma atividade puramente lúdica e livre, muito prazerosa, natural mesmo. Até hoje, quando me ponho a escrever, tento recobrar um pouco dessa energia infantil de despreendimento, embora seja claro que aquele estado bruto de inocência e de falta de preocupação com o resultado, jamais poderá ser recuperado, de forma completa, num escritor adulto.

Fui estudar Letras na PUC, mais especificamente Tradução Literária, apenas porque não sabia exatamente o que fazer com a minha vocação. Sabia de antemão que o que quer que fizesse, profissionalmente, teria que estar ligado à escrita. Mas não tinha a cara de pau de me achar à altura de grandes vôos - ou seja, não ousava pensar que pudesse me tornar o que hoje, a duras penas (e nem que seja por insistência), tenho que me considerar: escritora.

Assim que fui aprovada para a PUC, com dezessete anos, tranquei matrícula e fui morar, por sete meses, na cidade de São Francisco, na Califórnia. Era um sonho de adolescência, e meus pais me deram a maior força - inclusive financeira. Fiquei me aprimorando na língua inglesa, estudando “cultura americana” e morando com três outras universitárias americanas na San Francisco State University, inteiramente imersa no “american way of life”. Mas nessa época, a poesia propriamente dita não era algo que eu tinha “assumido”. Naquele momento o mais importante pra mim era viver, acumular experiências. Foi uma época bem aventureira.

Quando lancei Os Dias Gagos, estava com 28 anos. Não publiquei nada antes disso, não só por já ter ouvido aquela máxima de “não publicar poesia antes dos 25” e concordar inteiramente com ela, mas também porque sempre tive uma certa desconfiança da arrogância juvenil. E, com o passar dos anos (e dos arroubos da juventude) vi muitas pessoas que se consideravam poetas com p maiúsculo soçobrem de modo desalentador. Embora este seja um livro que considero imaturo - já que na verdade é mais um apanhado do que eu sabia fazer e estava fazendo na época, do que, propriamente, um livro com um projeto - graças a ele pude me inaugurar como poeta e romper com uma certa angústia da influência que, para o autor novo, pode ter efeito paralisante.

Quem eu lia por essa época eram autores com quem vinha convivendo desde os 18, 19 anos – além dos onipresentes Bandeira, Drummond, Cabral, Gullar, Vinícius - Cassiano Ricardo, Garcia Lorca, os sonetos de Florbela Espanca, Emily Dickinson, Sylvia Plath, Rimbaud, Baudelaire, Rilke, Yeats ... E, na prosa, muita Clarice, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Fernando Sabino, F.Scott Fitzgerald, Dorothy Parker.

Num certo sentido, a minha maneira de encarar a poesia não mudou muito, não. Acho que isso se deve a dois fatos: o primeiro deles é que escrever poesia sempre foi algo muito vital para mim, uma atividade que

executo por necessidade, uma coisa quase orgânica ( e a título de brincadeira, gosto de citar, a esse respeito, um comentário escatológico do Auden, que diz que os poetas gostam de seus próprios poemas assim como as pessoas em geral costumam gostar do cheiro de seus próprios gases...). O segundo é que, no meu processo de escrita, existe um grau de indeterminação, uma certa “inconsciência”, que está sempre presente, e a qual me habituei a seguir sem questionar – mais ou menos como quando estou fazendo uma leitura de tarô para alguém. Preciso de uma completa disponibilidade interna para que a coisa se dê. E sei que, se ficar por demais atada a um “objetivo”, essa naturalidade irá se perder. Embora é claro que geralmente tenho uma “meta” – melhor dizendo, uma vaga idéia do que quero obter com aquele ato de escrita. Mas há sempre uma infinidade de fatores que se interpõem, alguns deles acidentais, mas todos sempre internos ao poema, que acabam me levando numa direção diferente, insuspeita a princípio. Em suma, para tentar responder à sua pergunta: sei que ao escrever estou tecendo uma urdidura, mas não é apenas a minha mão a fazer o trabalho.

Você perguntou sobre a construção do poema... A minha sensação, ao tentar escrever um poema, é sempre a de uma “caçada”, uma aproximação. Quando a idéia do poema aparece na minha mente, procuro me pôr em total disponibilidade (infelizmente nem sempre isso é possível), e fazer o menor “ruído”, o menor movimento possível, digamos assim, para não espantar o bicho. Já usei algumas vezes a comparação com uma cena do Mogli, o desenho animado da Disney, para me referir ao poema. Na cena em que o tigre é apresentado, quando ele entra na história, não é visto logo por inteiro, mas através de uma floresta de bambus. O que vemos primeiro, então, são aquelas listras amarelas e pretas se movendo, sorrateiramente, no meio do bambuzal. Só depois é que o tigre, em toda a sua plenitude, aparece. Pois escrever o poema, pra mim, é exatamente isso: ver as listras passando por entre os bambus e tentar, a partir delas, enxergar ( e dar a ver) o tigre inteiro – já sabendo de antemão que o poema será tão-somente o resultado fugaz e aproximado deste relance.

Quanto à palavra surgir exata – bem, pode acontecer de tudo. Às vezes, devido a um golpe de felicidade, a alguma sincronicidade que a gente nem sabe bem o que fez pra merecer, o poema já nasce quase pronto, com uma pequena necessidade de revisão. Em outras (a maioria), a reescritura é obrigatória para que aquilo possa ser chamado de poema. E não necessariamente devido à exatidão das palavras em traduzir a idéia em si, mas também por uma questão de sonoridade, ou de ritmo.

Confesso que não sei explicar porque a minha poesia se enreda tanto com as flores. Só sei que foi assim desde sempre. Será que tem alguma relação com o fato de eu ter crescido numa casa com um jardim grande (a casa dos meus avós)? Ou porque costumo passar grandes temporadas numa fazenda? Mas falando sério, sei que poderia alinhar uma infinidade de razões, salpicar aqui e ali algumas interpretações psicanalíticas - ou mesmo espiritualistas- tentar buscar referências na literatura, mas tudo isso seria uma tentativa de explicação a posteriori, uma teorização sobre algo (você usou a palavra obsessão, mas prefiro pensar num processo de formulação simbólica, numa identidade) que prefiro deixar no campo do desconhecido.

Mas concordo com você quando menciona a interioridade e as alusões à sexualidade presentes em Saxífraga. Ali eu estava investigando, ou melhor, tentando acompanhar, com o poema, vários tipos de movimento de aproximação, desde os mais óbvios - como, por exemplo, o da abelha com a flor, o de um homem com uma mulher (de aproximar-se e ser convidado a penetrar num mundo desconhecido- e não apenas no sentido literal, genital desta idéia), o do pintor (ou pintora) com o seu “tema”, etc. E todos eles representam, em última análise, o movimento do poeta (ou da poeta?), tentando chegar junto de um cerne, um sentido que é, por natureza, fugidio, e, talvez, por isso mesmo, extremamente sedutor. Gostaria de pensar que, como poeta, posso não precisar me perder de todo desta criança que se debruça para examinar (como você tão belamente colocou) “a vida prodigiosa que palpita dentro dos frutos”. Veja olha só o meu poema tomatil, por exemplo. A propósito, a Maçã de Bandeira é um dos meus poemas favoritos ( e quase foi uma das epígrafes do livro...)

Fico contente de você ter percebido alguma “maior clarividência” em Zona de Sombra, pois ele foi um livro onde o meu desafio era falar de um processo de abordagem do mundo (no caso, a poesia) –que não está, de forma alguma, dissociada da vida, mas imersa nela- sem abrir mão de uma certa “penumbra”. E, sim, você está correto ao pôr o dedo sobre a palavra equívoco, apontando-a como uma espécie de pista que deixo para o leitor (em alguns momentos, até sem querer). Isso porque, embora possa reconhecer, num nível relativo, que escrever poesia é algo em que me engajei nesta vida (para o bem ou para o mal) e que não há assim tantas outras coisas que eu pudesse (ou desejasse tanto) fazer - além de acreditar que, ao descobrir algo sobre a minha natureza, ou sobre a natureza da linguagem, eu possa estar trazendo uma contribuição, ainda que minúscula, para uma comunidade (também resumidíssima) de seres humanos, ou de falantes de um mesma língua -, bem, isso não me impede de ter, no horizonte, o reconhecimento de um certo fracasso. Da inutilidade mesma desta prática, quando considerada num nível absoluto. Daí essa visão do poema como um equívoco – além, é claro, da outra acepção da palavra, envolvendo a idéia de ambíguo, de algo com um sentido não-determinado, não-fechado – que, acredito, é também característica da minha poesia.



## Anexo 18

GUIZZO, Antonio Rediver. O jardim de si: o imaginário de Claudia Roquette-Pinto. *Revista Letras & Letras*. Uberlândia, 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras>. Acessado em: 24 de fevereiro de 2015.

### ***O jardim de si: o imaginário de Claudia Roquette-Pinto*** ***The self garden: Claudia Roquette-Pinto imaginary***

Antonio Rediver Guizzo \*

**RESUMO:** A lírica de Claudia Roquette-Pinto encontra no ambiente do jardim, simulacro miniaturizado do mundo natural, as imagens que compõem a representação simbólica do conflito surgido entre o eu e o mundo, e intensa reflexão metapoética. As imagens recorrentes da queda, da flor, da escuridão e do corpo que enformam a materialidade simbólica de Roquette-Pinto revelam uma lírica constituída em uma zona de transição, estabelecida entre saturação da ordem social orientada pelo aproveitamento racional do mundo e pela dominação da natureza, e a insurgência pós-moderna de uma ordem ecológica, na qual se privilegia a fruição mais livre do presente. A abordagem metodológica escolhida para adentrar a lírica de Claudia Roquette-Pinto orienta-se a partir da teoria das estruturas antropológicas do imaginário proposta por Gilbert Durand conjuntamente com as reflexões sobre a sociedade contemporânea presentes na obra do sociólogo Michel Maffesoli. Na primeira e segunda seção do artigo, apresentam-se brevemente considerações sobre o imaginário e o estruturalismo figurativo de Gilbert Durand; na terceira seção analisa-se um pequeno recorte da lírica de Roquette-Pinto.  
**PALAVRAS-CHAVE:** Lírica. Imaginário. Claudia Roquette-Pinto.

**ABSTRACT:** Claudia Roquette-Pinto lyric finds at the garden environment, miniature simulacrum of natural world, images that compose the symbolic representation emerged of the self/world battle, and intense metapoetic reflection. The recurrent images of falling, flower, darkness and body that form the symbolic materiality of Roquette-Pinto reveal a lyric constituted on a transition zone, established between social order saturation guided by the planned utilization of the world and by nature domination, and the post-modern insurgency of an ecological order, that privileges the actual fruition of the present. The methodology elected to explore Claudia Roquette-Pinto lyric is guided from the imaginary anthropology structures theory proposed by Gilbert Durand in combination with the reflections about the contemporary society investigated by the sociologist Michel Maffesoli. At the first and the second section of the article, brief considerations about the imaginary and the figurative structuralism of Gilbert Durand will be showed; at the third section a little extract of Claudia Roquette-Pinto lyric will be analysed.

**KEYWORDS:** Lyric. Imaginary. Claudia Roquette-Pinto

#### **1. Remitologização do ocidente: a reabilitação do imaginário enquanto via de acesso ao conhecimento**

O imaginário é o elo obrigatório entre a construção dos sentidos e a experiência sensível. Silva (2003), orientada pelo estruturalismo figurativo de Gilbert Durand (2004, p. 7), afirma que “O ser humano é movido pelos imaginários que engendra. O homem só existe no imaginário”.

Ou seja, o imaginário é fonte da qual emana potência subterrânea capaz de engendrar e/ou modificar os sentidos e significados construídos a partir das experiências do ser no mundo. Além disso, as imagens comunicam-se, constituindo estruturas e esquemas figurativos e revelando uma sintaxe imagética coerente dentro de uma obra. Desta forma, a investigação das imagens presentes em um poema é um método privilegiado de análise, pois o “desenho”, por meio do qual o conjunto de imagens de uma obra se revela, faz emergir sentidos ocultos, não percebidos em uma leitura da superfície literal.

\* Doutor em Letras pela Universidade do Oeste do Paraná, UNIOESTE (2014). Professor Adjunto da Universidade de Integração Latino Americana, UNILA. Atualmente, desenvolve o projeto de pesquisa “O entrelugar da poéticas latino-americanas: (des)(re)construções do imaginário”. Este artigo é um recorte da tese de doutoramento *O jardim de si: paisagens líricas de Claudia Roquette-Pinto*. antonio.

No entanto, a tradição ocidental, principalmente por meio da filosofia, da ciência e da religião, excluiu a imagem, a imaginação e o imaginário do conjunto de saberes e processos mentais capazes de investigar os fenômenos humanos. A imaginação, na perspectiva filosófica e científica ocidental, foi considerada faculdade mental ligada à irracionalidade, ao devaneio, à ilusão e à loucura. O mesmo aconteceu na perspectiva religiosa, no ramo judaico-cristão, por exemplo, as imagens foram relegadas ao misticismo por serem consideradas ameaça aos dogmas e preceitos de uma religião que pregava uma vida ascética e uma crença monoteísta, como pode ser observado no Êxodo – “Não farás para ti nenhum ídolo, nenhuma imagem de qualquer coisa no céu, na terra, ou nas águas debaixo da terra”. Segundo Durand, a visão religiosa judaico-cristã incorpora o método da filosofia grega neste movimento iconoclasta.

O método da verdade, oriundo do socratismo e baseado numa lógica binária (com apenas dois valores: um falso e um verdadeiro), uniu-se desde o início a esse iconoclasmo religioso, tornando-se com a herança de Sócrates, primeiramente, e Platão e Aristóteles em seguida, o único processo eficaz para a busca da verdade (DURAND, 2001, p. 9)

Além disso, a imagem, na esteira da tradição platônica, sempre foi considerada um simulacro, uma cópia imperfeita do objeto real que, por sua vez, já é uma cópia imperfeita do objeto ideal que habita o mundo inteligível (das ideias). Logo, a imagem também foi vista como reflexo empobrecido da realidade, apreendida por meio dos sentidos, também falhos e imperfeitos quando comparados ao “puro” entendimento que poderia ser alcançado através da ideia, ou seja, da racionalidade *strictu sensu*, restrita ao *logos*.

Assim, com o afastamento da imagem das fontes do conhecimento, o ocidente elegeu a palavra, entendida como ferramenta eficaz e inequívoca de referencialidade, como meio exclusivo de expressão “verdadeira” da realidade, isto é, o discurso analítico e abstrato, desprovido de sua carga imaginal, foi escolhido como o meio capaz de investigar e expor os fenômenos a partir da razão, considerada caminho único para o acesso à “verdade”.

Neste percurso de construção do conhecimento, o discurso tradicional do racionalismo também abstraiu a singularidade e concretude dos objetos de estudo em troca de um pensamento abstrato e quantificável, passível de logicização, conceitualização e matematização. O ponto de partida para a classificação dos objetos e fenômenos fundou-se sobre as características passíveis de exclusão ou junção, que possibilitavam a divisão em categorias, espécies, gêneros – taxionomia difundida por todas as áreas do conhecimento, e orientada pela intenção prometeica de dominação; isto é, o mundo exterior é dominado por meio da capacidade racional humana de nomear, dividir e classificar os fenômenos.

Embora a predominância do cientificismo tenha sido incontestável, concomitantemente coexistiram outras “vias de acesso ao conhecimento” que – de forma subterrânea, latente ou marginal – impuseram-se contra a marginalização da imagem e elevaram o imaginário à forma de acesso ao conhecimento autêntico. Na modernidade, os movimentos intelectuais e estéticos que melhor representaram o papel de resistência contra a hegemonia do racionalismo foram o Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo; e “foi no cerne desses movimentos que uma reavaliação positiva do sonho, do onírico, até mesmo da alucinação – e dos alucinógenos – estabeleceu-se progressivamente, cujo resultado [...] foi a descoberta do inconsciente” (DURAND, 2001, p. 35).

Proveniente dessa reavaliação positiva da imagem e da falência dos grandes sistemas explicativos que regeram a Modernidade, a partir da segunda metade do século XX, surge, nas ciências sociais, uma preocupação com os mitos e as imagens emanadas das relações sociais; isto é, originam-se diversas teorias preocupadas em investigar e sistematizar o imaginário humano, individual e coletivo.

Ana Maria Lisboa de Mello ressalta que o paradigma científico da modernidade, a partir da metade do século XX, é marcado pela “proliferação de teorias que abordam o simbólico sobre diferentes enfoques” (MELLO, 2002, p. 12). Wunenburger destaca a valorização do imaginário como “um trabalho epistemológico de descrição, de classificação e de tipificação das múltiplas faces da imagem” (WUNENBURGER, 2007, p. 17). Durand (2002) destaca as contribuições da psicanálise de Freud, da antropologia cultural de Lévi-Strauss, da filosofia hermenêutica de Cassirer, da psicologia analítica de Jung e da fenomenologia do imaginário de Bachelard para a revalorização da imagem.

Neste sentido, abre-se um riquíssimo campo intelectual para o estudo do imaginário. Sob essa perspectiva, pretendemos analisar as relações estabelecidas entre as imagens em alguns poemas de

Claudia Roquette-Pinto, poeta contemporânea carioca. Anteriormente, expomos sucintamente a perspectiva teórica a partir da qual analisamos o imaginário presente na lírica da autora.

## 2. A constituição do imaginário

Para Gilbert Durand (2002), o processo cognitivo do homem não apresenta solução direta entre *stimulus* e reação, como no caso dos répteis e peixes. Ao contrário, no humano, todas as informações são controladas por um “terceiro cérebro” (“cérebro noemático”), passando a ser indiretas; isto é, o pensamento humano é uma re-presentação estabelecida por articulações simbólicas, e “o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana”. (DURAND, 2002, p. 41). Exemplificando: suponhamos que, em uma espécie de répteis, uma mancha vermelha na cauda indique que o animal é macho, temos um caso em que um estímulo visual assinala aos membros da espécie o sexo de cada elemento; este *stimulus* determinará diretamente a reação agressiva de um macho ao visualizar a mancha vermelha em outro elemento da espécie. Esta reação é de tal forma direta que, se pintássemos em uma fêmea tal mancha característica do outro gênero, o macho igualmente a atacaria. Já, no homem, o estímulo não provoca reação direta, sobre toda ação intervêm as ideologias, as religiões, as instituições sociais, as pedagogias, as condições geográficas, etc. E o imaginário, como assinala Durand (2002), será o conector obrigatório pelo qual se formam essas representações.

No imaginário durandiano, há uma relação dialética entre a constituição psíquica, a cultura e o meio cósmico na estruturação do pensamento humano. Por exemplo, a água (meio cósmico) apresenta a característica do fluxo incessante em um rio, tal atributo relaciona-se com o reflexo que motiva o recém-nascido a ficar em pé (constituição psíquica), e dialoga com as pedagogias da sociedade, por exemplo, com a religião (cultura). E a junção das relações estabelecidas nesta tríade que compõem a metáfora da passagem temporal, como a imagem expressa na filosofia heraclitiana. O mesmo elemento cósmico (água), tomado em outra de suas possíveis características, tal como a opacidade em determinadas condições, poderá suscitar a imagem da água negra que, orientada pela capacidade biopsíquica da percepção da luz, transforma-se, atravessando a cultura, em símbolo do pecado, da mácula, da morte, do julgamento.

Devido à capacidade do mesmo elemento cósmico possibilitar diferentes constituições imaginárias que, significante e significado são infinitamente abertos na imagem simbólica. O significante pode “estender-se por todo o universo concreto: mineral, vegetal, animal, astral, humano, ‘cósmico’, ‘onírico’ ou ‘poético’” (DURAND, 2004, p. 11-12); enquanto o significado pode aglutinar sentidos divergentes e até antinômicos – o fogo pode representar o fogo purificador, o fogo sexual, o fogo demoníaco etc. Por isso, o fator que delimitará o tema de uma imagem simbólica em uma análise é a redundância do significado, seja dentro da sociedade, característica que Maffesoli (2010) denomina “proxemia”, seja no texto analisado, característica que Burgos (1982) denomina sintaxe imagética.

Durand (2002), ao observar que as imagens simbólicas possuem capacidade de se organizarem em constelações constantes e estruturadas por meio de isomorfismos – relações de semelhança entre propriedades ou operações de dois ou mais elementos, classificou-as em conjuntos simbólicos denominados de estruturas do imaginário. O princípio de classificação das imagens foi encontrado na teoria dos gestos dominantes – desenvolvida a partir da análise dos reflexos primários dos recém-nascidos –, elaborada pela escola de reflexologia de Leningrado, sob a supervisão de Betcherev. Para os pesquisadores, os mais primitivos conjuntos sensório-motores que enformam os sistemas de acomodações mais originários na ontogênese são o reflexo da posição, da nutrição e da cópula.

O primeiro destes reflexos, a *posição*, refere-se à tendência natural do recém-nascido à postura ereta e “coordena ou inibe todos os outros reflexos quando, por exemplo, se põe o corpo da criança na vertical” (DURAND, 2002, p. 48). A posição que permite à criança a distinção entre verticalidade/horizontalidade e o instinto de se manter na vertical, tendência que origina uma valorização positiva para o “em cima” e negativa para o “embaixo”; valorizando, dessa forma, a atitude de “separar” opostos (primeiramente, elementos que se contrapõem espacialmente; posteriormente, todas as derivações filosóficas e racionais oriundas da atitude de separar, por exemplo, os silogismos aristotélicos, o método cartesiano, a dialética marxista, etc.).

A segunda dominante, da *nutrição*, imperativo biológico, “nos recém-nascidos, se manifesta por reflexos de sucção labial e de orientação correspondente da cabeça” (DURAND, 2002, p. 48), e é provocado por estímulos externos, valorizando a atitude de “incluir”, da integração ao outro corpo. A terceira, da *cópula*, “seria de origem interna, desencadeada por secreções hormonais e só aparecendo em período de cio” (DURAND, 2002, p. 48). Embora desencadeada por secreções hormonais no humano adulto, já figura anteriormente em várias brincadeiras e jogos rítmicos da criança, como uma espécie de exercício da sexualidade. Ademais, “Esta rítmica sexual está ligada à rítmica da sucção e há uma anastomose muito possível entre a dominante sexual latente da infância e os ritmos digestivos da sucção” (DURAND, 2002, p. 50); isto é, o segundo e o terceiro reflexo dominante combinar-se-iam em cruzamentos simbólicos. Por isto que as imagens simbólicas do engolimento, por exemplo, têm frequentemente prolongamentos sexuais.

Desta forma, Durand (2002, p. 51) observa uma “estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas”. Logo, anterior à materialidade, o imaginário articula-se por meio de estruturas advindas dos três reflexos dominantes, organizando-se em três processos/ações iniciais: a atitude de *separar*, que é advinda da dominante da *postura* e define a conduta heroica; a atitude de *incluir*, que é advinda da dominante da *nutrição*, da integração do outro ao corpo, e caracteriza a conduta mística; e a atitude de *dramatizar* (confundir) pela conduta disseminatória, que é advinda da dominante da *cópula*.

No entanto, o imaginário prolonga-se para além dos gestos dominantes, através do *habitat*, isto é, o meio cósmico e a cultura sobre determinam “por uma espécie de finalidade, o projeto natural fornecido pelos reflexos dominantes que lhe servem de tutor instintivo.” (DURAND, 2002, p. 52); caminho denominado de “trajeto antropológico”. Assim, na elaboração das constelações de imagens, combinam-se as dominantes com o ambiente natural e tecnológico humano, “é um acordo entre as pulsões reflexas do sujeito e o seu meio que enraíza de maneira tão imperativa as grandes imagens na representação” (DURAND, 2002, p. 52).

Na obra *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem* (2004), Gilbert Durand exemplifica tal dinâmica:

O “trajeto antropológico” representa a afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de “vaivém” contínuo nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, na outra “ponta”, nas várias interpelações do meio cósmico e social. Na formulação do imaginário,

a lei do “trajeto antropológico”, típica de uma lei sistêmica, mostra muito bem a complementaridade existente entre o *status* das aptidões *inatas do sapiens*, a repartição dos arquetípicos *verbais* nas estruturas “*dominantes*” e os complementos pedagógicos exigidos pela neotenia humana. Por exemplo, para tornar-se um símbolo, a estrutura de posição fornecida pelo posicionamento do reflexo dominante na vertical necessita a contribuição do imaginário cósmico (a montanha, o precipício, a ascensão...) e do sociocultural (todas as pedagogias da elevação, da queda, do infernal...) sobretudo. Reciprocamente, o precipício, a ascensão e o inferno ou o céu somente adquirem um significado de acordo com a estrutura da posição inata da criança. (DURAND, 2004, p. 90-91, *grifos do autor*)

Pitta (2005), em sua obra introdutória ao pensamento de Durand, contribui para esclarecer a organização das estruturas do imaginário e os principais conceitos a serem compreendidos na reflexão sobre as imagens. Entre os principais conceitos, Pitta destaca três: a) o *schème* (esquema), tendência geral dos gestos que faz a junção entre os reflexos psicobiológicos e as representações, dimensão verbal mais abstrata que corresponde à ação básica de cada regime do imaginário (diurno/dividir, noturno sintético/unir, noturno místico/confundir) – por exemplo, à postura da verticalidade (diurno/dividir) correspondem os esquemas verbais *subir* e *cair*; à dominante da nutrição (noturno místico/confundir) correspondem os esquemas verbais *descer*, *possuir*, *penetrar* rumo à intimidade; b) o *arquétipo*, responsável pela forma desta “intenção fundamental”, isto é, imagem primeira de caráter coletivo (Jung) que representará os *schèmes* – por exemplo, o esquema verbal *subir* será representado pelos arquétipos do chefe, do alto, do céu, do cume; os esquemas verbais *descer*, *possuir* ou *penetrar* serão representados pelos arquétipos da mãe, da morada, do centro, do alimento, etc.; c) o *símbolo* (imagem simbólica), que será o signo concreto, tradução do arquétipo dentro de um contexto específico, visível nos rituais, nos mitos, na literatura, nas artes plásticas – por exemplo, a

Virgem Maria (a mãe), o Monte Olimpo (o cume), Deus (o chefe/ o pai). Exemplificando: o *schème* unir (que infere “proteger”) origina o arquétipo da mãe que, por sua vez, culmina na imagem simbólica da Virgem Maria na cultura cristã (PITTA, 2005, p. 18-20).

Gilbert Durand (2002), a partir da teoria dos reflexos, organizou as imagens em constelações que denominou “as estruturas antropológicas do imaginário”, e dividiu-as em dois regimes em torno dos quais as imagens organizam-se: o *Regime Diurno* e o *Regime Noturno*. O *Regime Diurno* tem como característica fundamental a antítese, isto é, a contraposição entre imagens positivas e imagens negativas frente à morte; por este motivo, as estruturas pertencentes a este regime serão denominadas esquizomorfas (ou heroicas).

Sob a égide do Regime Diurno, Gilbert Durand (2002) descreve três conjuntos simbólicos, aos quais denomina “as faces do tempo”, que representam o medo primordial da passagem inexorável do tempo e sua inevitável consequência, a morte. Os conjuntos dividem-se em símbolos teriomórficos (ligados à animalidade), símbolos nictomórficos (ligados às trevas e à noite) e símbolos catamórficos (ligados ao movimento da queda). Sobre tais conjuntos simbólicos, Strongoli ressalta que são os três originados de fontes empíricas, revestem-se de realismo sensorial, isto é, surgem da observação do mundo exterior pelo indivíduo (dos animais, das trevas e da queda); logo, “não correspondendo à ação do indivíduo sobre o mundo, mas do mundo real e seus mistérios sobre o indivíduo” (STRONGOLI, 2005, p. 161).

Os símbolos *teriomórficos* são ligados a atributos dos animais. Durante o movimento simbólico, são sobredeterminadas certas particularidades, por exemplo, a animação caótica, característica dos grupamentos de insetos ou animais pequenos como ratos; animação que caracterizará o *formigamento*, primeira manifestação dos símbolos teriomórficos, relacionada aos esquemas verbais de agitar e ferver, movimentos que podem inferir uma aura pejorativa àquilo que se agita, possuindo como imagens representativas os grupamentos de insetos, tais como, larvas, baratas, gafanhotos, ou de animais pequenos como ratos, cobras, etc. São imagens de movimento que inferem o arquétipo do caos, uma projeção da angústia diante da mudança, relacionadas sempre às “primeiras experiências dolorosas da infância que são experiências de mudança: o nascimento, as bruscas manipulações da parteira e depois da mãe e mais tarde o desmame” (DURAND, 2002, p. 74).

Um segundo grupo dos símbolos teriomórficos, formado a partir de um deslizamento do *formigamento*, são os símbolos ligados à *animação*, ao movimento incontrolável, que, dessa vez, relacionam-se a animais maiores, tais como, o cavalo e o touro. Animação a partir da qual se formam as imagens do cavalo fúnebre, do cavalo infernal, o cavalo ligado ao trovão, o cavalo ligado ao percurso solar e ao percurso fluvial, entre outras. “Trata-se, portanto, em todos os casos do *esquema muito geral da animação* duplicada pela angústia diante da mudança, a partida sem retorno e a morte” (DURAND, 2002, p. 75). Nas narrativas, vencer tais animais, em última instância, significaria vencer a morte; e não apenas nas narrativas fictícias, pois a tradicional tourada espanhola é um bom exemplo da morte do animal que simboliza a derrota da morte.

A segunda manifestação dos símbolos teriomórficos é um simbolismo *mordicante*, o ferver anárquico da dentição que se transforma em agressividade, em sadismo dentário. É a boca armada, aberta e cheia de dentes, não a boca que engole, mas que mastiga, devora. Assim como o esquema do *formigamento*, o esquema da animação também se relaciona com elementos da ontogênese humana – “O esquema pejorativo da animação vê-se, parece, reforçado pelo traumatismo da dentição que coincide com as fantasias compensatórias da infância” (DURAND, 2002, p. 85). E, igualmente, na boca do animal podem concentrar-se os esquemas terríficos da animalidade: a agitação, o sadismo dentário, os grunhidos, e rugidos sinistros.

O segundo grupamento da temível temporalidade são os símbolos *nictomórficos*, relativos à noite e às trevas. Este grupamento pode ser relacionado ao temor primordial dos riscos naturais que a noite, a escuridão, representava aos primeiros hominídeos, os quais tinham a visão como o sentido mais desenvolvido e eram desprovidos de garras, mandíbulas fortes ou demais adjuvantes para a defesa como os outros animais, tornando-se um alvo fácil aos predadores noturnos. Ademais, decorrente de todas as pedagogias e formas de socialidade, a noite e as trevas também se relacionaram à depressão, ao pecado, à revolta, ao julgamento, à irracionalidade. Além disso, a noite facilmente estabelece analogia com o movimento caótico, a agitação desordenada, o sadismo dentário, e outros símbolos teriomórficos, o que pode ser facilmente verificado na diversidade de mitos que relacionam à

aparição de monstros infernais que se apoderam dos corpos e das almas durante o período noturno. As trevas ainda se alinham à cegueira que, por sua vez, pode inferir igualmente à perda da razão, o que também pode ser percebido na aproximação entre a figura inquietante do cego e do louco.

Outra variação nictomórfica é a água, não o elemento purificador, mas a água hostil, a água negra, a água nefasta, associada aos atoleiros, aos pântanos e a morte. Quanto a esta última característica, como ressalta Durand (2002, p. 96), “A primeira qualidade da água sombria é o seu caráter heraclítico. A água que escorre é o ‘devir hídrico’. A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno”. Igualmente, a água relaciona-se as lágrimas – a matéria fisiológica da tristeza e do desespero –; e ao afogamento.

O símbolo nictomórfico da água ainda irá deslizar e sofrer uma feminização em decorrência do isomorfismo entre a ondulação dos cabelos e a ondulação das águas em movimento – “não é a forma da cabeleira que suscita a imagem da água corrente, mas sim o seu movimento. Ao ondular, a cabeleira traz a imagem aquática, e vice-versa” (DURAND, 2002, p. 99). O isomorfismo com a cabeleira resulta ainda na imagem da teia, da aranha e das fiandeiras, ligadas inexoravelmente à passagem temporal, ao destino, e à feminilidade fatal. E, também devido à feminização, ocorre um isomorfismo entre a água negra e o sangue menstrual – “o sangue menstrual é simplesmente a água nefasta e a feminilidade inquietante que é preciso evitar ou exorcizar por todos os meios” (DURAND, 2002, p. 109). E como a feminilidade relaciona-se estreitamente ao ciclo lunar, a lua também constelará como símbolo nictomórfico. Além disso, a água também remete a inquietante imagem desdobrada do espelho, arquétipo de destruição, presente nos mitos de Ofélia e Narciso. Aos símbolos nictomórficos ainda pertencem a mancha, a nódoa, o estigma, a mácula, matizes morais da culpa. Todos eles, conforme salienta Durand, arquétipos dramáticos da passagem temporal.

A terceira grande epifania imaginária da angústia diante da temporalidade é representada pelos símbolos *catamórficos*, que residem na dinâmica da queda, quintessência vivida de toda dinâmica das trevas. Quanto à origem anatomofisiológica, os símbolos catamórficos originam-se do reflexo da sensibilização imediata do recém-nascido para a queda, relacionado à dominante postural. A queda, assim, transforma-se em signo de punição e de pecado. Os símbolos catamórficos também sofrem uma feminização, exemplar no pecado original, por meio de um isomorfismo entre a queda e os ciclos menstruais, e ainda pela eufemização do terror do abismo que é minimizado no medo venial do coito e da vagina, transformando o ventre em microcosmo eufemizado do abismo. O movimento da queda é igualmente isomórfico ao engolimento, daí o intestino análogo ao labirinto perverso, à vala viscosa, e a toda uma valorização negativa para a parte baixa do corpo, presente na cisão platônica entre alma e corpo e em toda depreciação judaico-cristã do que é corporal, mundano, sensualizado.

Para Durand (2002), em contrapartida à negatividade dos símbolos nictomórficos, teriomórficos e catamórficos, ergue-se, ponto a ponto, o *regime diurno do imaginário*. A dominante postural, com seus derivados manuais e o adjuvante das sensações à distância (vista, audifonação), que orientará o conjunto de imagens deste regime. As representações pontuais contra os símbolos catamórficos (queda), nictomórficos (trevas) e teriomórficos (animalidade) serão o *esquema ascensional* – representado pela asa, símbolo do voo, do angelismo, da elevação, da sublimação, da transcendência, e pela flecha, seu substituto tecnológico –, o arquétipo da luz uraniana – do qual participam os *símbolos espetaculares*, relacionados à luz e à visão, tais como, a pureza do branco, a auréola, o olhar-luz, entre outros –, e o *esquema diáirético* – símbolos que inferem métodos de distinção, purificação e cisão, tais como, as armas cortantes, percucientes ou puntiformes, as couraças, os muros, as casas, os batismos, as escarificações, as circuncisões, entre outros.

Desse modo, o Regime Diurno é caracterizado por uma obsessão pela distinção, pela separação, sendo exemplar sua expressão no dualismo platônico e no método de clareza e de distinção cartesiano; é “um regime de expressão e de raciocínio filosóficos a que se poderia chamar de racionalismo espiritualista” (DURAND, 2002, p. 180).

Diante da face terrível do tempo, também se desenha outro regime de representação pleno de eufemismo e conversão, o *regime noturno do imaginário*, que vai substituir à atitude antitética do regime diurno contra a face temível do tempo, exorcizando a inexorável finitude não pelas atitudes de dividir e reinar, mas de fundir e harmonizar. O regime noturno apresentará duas espécies de estruturas: as *estruturas místicas* – regidas pela dominante digestiva, sob a qual funciona o esquema verbal de

confundir (descer, possuir, penetrar), que orienta os arquétipos profundo, calmo, quente, íntimo e escondido – e as *estruturas sintéticas (dramáticas)* – regidas pela dominante copulativa, sob a qual a imagem do ritmo irá marcar as mudanças, os retornos, os ciclos temporais, etc.

O primeiro conjunto de símbolos das estruturas místicas do Regime Noturno será constituído pelos *símbolos de inversão*, nos quais os símbolos temporais serão eufemizados (ou *desdramatizados*) – por exemplo, a denteção que tritura eufemiza-se em engolimento, a queda em descida, as trevas em noite benfazeja, o pássaro e o voo são substituídos pelo peixe e pelo encaixe, o gigante solar reduz-se ao polegar, etc. No entanto, a eufemização será sempre um processo delicado, sob o qual rondará constantemente o perigo da reversão à negatividade, por exemplo, o imaginário da descida necessitará couraças, escafandros, um acompanhante por mentor, isto é, um arsenal mais complexo do que a asa, apanágio da ascensão, pois a descida arrisca-se, a todo o momento, a voltar a ser queda.

O segundo grupo das estruturas místicas do Regime Noturno serão os *símbolos de intimidade*. A eufemização do regime diurno, agora, irá transformar o túmulo em local de repouso, retorno ao ventre materno, um isomorfismo entre sepulcro e berço, valorizando a morte, o suicídio, o sono e o sonho; igualmente, a caverna, a gruta, a casa, o sótão, a adega, o barco, o automóvel, o ovo, a concha, o vaso, a taça – refúgios íntimos, microcosmos do corpohumano e isomórficos ao ventre materno. Ainda relacionado aos *schèmes* de descer, possuir e penetrar encontra-se uma transubstanciação através da alimentação. O arquétipo primordial alimentar é o leite (primeiro substantivo bucal), mas também tem importância o mel (do oco da árvore, do seio da abelha ou da flor) e o vinho (contaminado pelas imagens cósmicas e cíclicas de origem agrária), que cria a ligação mística entre a beberagem e a reintegração orgiástica e mística. E ainda, se a fantasia alimentar carrega-se da tecnologia de bebidas fermentadas e alcoolizadas, isomorfia com a digestão, também o ouro será valorizado como digestão do metal, equivalente técnico do excremento natural, e também considerado substância primeira, resultado de uma concentração (centro), como o sal. Os *símbolos de intimidade* também se relacionam à imagem do centro e, por similaridade, da esfera e do círculo, símbolos de interioridade, de paz; e há, igualmente, um aspecto que liga o simbolismo do centro à grande constelação do *Regime Noturno: a repetição*; e a repetição que implicará a ideia de espaço e tempo sagrado – “A dramatização do tempo e os processos cíclicos da imaginação só vêm, parece, depois desse primordial exercício de redobramento espacial” (DURAND, 2002, p. 249).

Quanto às *estruturas sintéticas (dramáticas)* do Regime Noturno, Mello (2002) ressalta a tendência em tentar dominar o tempo por meio dos mitos cosmogônicos e cíclicos, sendo “amadurecer”, “progredir”, “voltar” os verbos indiciadores dos esquemas verbais que sustentam a ação de “ligar”, verbos que resumem o eixo semântico da constelação de imagens. Os arquétipos e esquemas oriundos dessa ambição presentificam-se nas mitologias do progresso, nos messianismos e nas filosofias da história. Assim, “Arquétipos como a roda, a cruz, a lua, a árvore, o germe desdobram-se em símbolos que podem ser o calendário, o caracol, a roda de fiar, entre outros.” (MELLO, 2002, p. 78).

Os símbolos dessa estrutura agrupar-se-iam em duas categorias, uma sobre o poder de repetição infinita dos ritmos temporais (esquemas verbais do denário) e outro no papel progressista do devir (esquema verbal do pau).

Os esquemas verbais do denário – imagem dos símbolos cíclicos – serão o voltar e o recensear, representados pelos arquétipos substantivos a roda, a cruz, a lua, o andrógino, e deus plural (a trindade). Neste grupamento simbólico, a unificação dos contrários dar-se-á por meio do tempo cíclico, da morte e do renascimento, ser e não ser, forma e latência, ferida e consolação, masculino e feminino (andrógino), filho e pai; todos isomorfos do trajeto lunar ou da sazonalidade da vegetação, o drama *agrolunar* da sucessão dos contrários pela alternância das modalidades antitéticas vida e morte. Também abrangem todas as cerimônias iniciáticas, que repetem o mito dramático e cíclico do filho. São igualmente isomórficos do definhamento agrolunar os *sacrifícios*, universalmente práticas litúrgicas agrárias, e que funciona como uma espécie de negação da morte pela morte, pois, o sacrifício é sempre ação de perspectiva econômico-mercadológica – a morte do sacrificado será a morte da morte dos demais. As práticas da iniciação e do sacrifício também são análogas às práticas orgiásticas, que são o retorno ao caos, à morte, para a regeneração, renovação.

Os esquemas verbais do pau (redução simbólica da árvore), contaminados pelos arquétipos ascensionais e ligados ao poder fertilizante da lua, originam os símbolos das mitologias do

progresso. Assim, essa constelação ligará o fogo, a cruz, a fricção e o girar, à sexualidade e à música; e é na imagem da árvore, símbolo cíclico e ascensional, que a fantasia cíclica realiza a migração à fantasia do progresso. Desta forma, a árvore é imagem recorrente do messianismo, pois, embora conserve os atributos da ciclicidade vegetal, a ritmologia lunar e suas infraestruturas sexuais, também é dominada pelo simbolismo do progresso no tempo, transformando-se em positividade do devir.

Durand (2002), após a explicação da morfologia classificatória do imaginário, volta-se à significação do imaginário, a que ele chama de filosofia do imaginário ou *Fantástica Transcendental*. Para o autor, a história é sempre uma realização simbólica de inspirações arquetípicas em constante mudança e, em todas as épocas, dois mecanismos antagonistas de motivação arquetípica opõem-se dialeticamente, um opressivo que contamina todos os setores da atividade mental, e o outro que esboça uma revolta, o que confirmaria o movimento pendular da história. Neste sentido, a constituição do imaginário que explicaria o movimento arquetípico das imagens suscitadas em cada época, pois a história seria o resultado da dialética entre um regime dominante do imaginário, que subjuga ostensivamente uma época, e outro subterrâneo, que orienta as imagens de revolta. Neste sentido, o purismo científico do pensamento seria uma manifestação do Regime Diurno, contraposto marginalmente pela imaginação noturna presente nas filosofias holísticas e nas curas espirituais – o que se observa na valorização da homeopatia e da microfisioterapia, por exemplo. Nesta perspectiva, Durand afirma que o processo de simbolização é responsável pelas manifestações socioculturais do homem no decorrer da história; logo, entender as imagens de um tempo é entender a dinâmica social de uma época (e vice-versa); pois o imaginário “transforma o mundo” (DURAND, 2002, p. 434).

Desse modo, Gilbert Durand devolve ao imaginário a primazia da produção dos sentidos e do funcionamento cognitivo do homem. O imaginário, em Durand, é elemento cuja hermenêutica revela a face profunda da linguagem, e caminho interpretativo obrigatório para desvelar a intimidade social e subjetiva. Nas palavras de Ana Maria Lisboa de Mello (2002, p.

12), “Todo discurso simbólico afigura-se como a expressão, tradução ou interpretação criativa de uma infraestrutura, de uma protolinguagem ou de uma vivência profunda”. Agora, veremos a composição do imaginário na lírica da autora.

### 3. O imaginário de Claudia Roquette-Pinto

A poeta contemporânea Claudia Roquette-Pinto nasceu no Rio de Janeiro em 1963. Formada em tradução literária pela PUC-RJ, é autora de cinco livros: *Os Dias Gagos* (Edição da autora, RJ, 1991), *Saxífraga* (Editora Salamandra, RJ, 1993), *Zona de Sombra* (Editora 7 letras, RJ, 1997), *Corola* (Ateliê Editorial, SP, 2001 – Prêmio Jabuti de Poesia/2002) e *Margem de Manobra* (Editora Aeroplano, 2005 – finalista do Prêmio Portugal Telecom 2006). Na lírica de Roquette-Pinto, encontramos a recorrência de certas imagens simbólicas ligadas à queda, à sensualidade corporal e às paisagens naturais do jardim.

A imagem da queda pode ser observada significativamente no poema intitulado “queda”, da obra *margem de manobra* (2005)

Corpo, precipício

em que desabalar-se

sem rédea, poço sem resquício de água, férrea determinação de escapar, ileso, da queda inconclusa

(enquanto o elevador perde o freio dentro da blusa e só pára

a um zilímetro do que realmente interessa). A nossa pressa em jogar por terra

os argumentos (lufa em convite ao duelo),

partir, com dentes e unhas, para o sequestro dos sentidos,

destros porém contidos, cegos embora atentos,

lentos, soltos no abandono, um dentro do outro caindo

sem nem um segundo lembrarmos

(ou esquecermos)

quem somos.

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 14)

A partir de uma análise dos verbos, o primeiro movimento – marcado pelo “desabalar-se” –, no contexto semântico intratextual em que se insere, infere a ação de cair, sentido depreendido das



palavras “precipício”, “queda”, “poço”. A dinâmica da queda, símbolo catamórfico, originária do reflexo postural de sensibilização imediata do recém-nascido à postura ereta, é signo de punição, pecado, degradação, morte, nas mais diversas manifestações humanas.

No poema, primeiramente, há um movimento de antítese, aparente na intensificação dos sentidos. A queda é agressiva – “sem rédeas”, “poço sem resquício de água” –, periculosidade hipertrofiada que sugere a situação inescapável, o movimento irrefreável da morte. Em contrapartida à violência da queda, o movimento do eu lírico também possui a força aumentada “férrea/ determinação de escapar,/ ileso”, e a agressividade do movimento de queda é atenuado por sua condição de inconclusibilidade. O eu lírico tenta escapar veemente de uma “queda inconclusa”, isto é, marcada desde a origem por uma impossibilidade. Desta forma, o primeiro movimento do poema, antitético por excelência, já aponta para uma constituição de sentido que irá além da contraposição inscrita na atitude heroica do Regime Diurno do Imaginário; pois a tensão queda/fuga é suspensa pela inconclusibilidade.

Em seguida, uma sensualidade corporal sugerida pela imagem “dentro da blusa” (trazendo à tona outra isomorfia da queda, o pecado da luxúria) contrapõe-se à queda (*tânatos*) por meio de uma força erótica, uma pulsão de vida (*eros*). Estabelece-se, assim, outra forma de tensão entre a vida e a morte, o que faz com que a terrificante imagem da queda contraponha-se dialeticamente a um êxtase sensual. No entanto, o movimento não apresenta síntese, pois margeia os limites sem transpô-los, é inconcluso, termina “a um zilhmetro do que interessa”. Esta ausência de síntese, para Maffesoli (2001, p. 79), “É a marca do sentimento trágico da existência: nada se resolve numa superação sintética, tudo é vivido em tensão, na incompletude permanente”.

Tal jogo dialético prossegue no poema em contraposições entre razão e emoção – aos argumentos que se jogam por terra contrapõe-se o duelo com dentes e unhas – e na contraposição aparente da expressão “sentidos destrós e contidos” – duas características que se opõem diametralmente a evasão sentimental.

Ao jogo dialético sucede um desejo/possibilidade de junção que também não se resolve. Argumentos e sentidos, um dentro do outro, caindo, inferem a indeterminação do eu lírico na divisão entre a razão de Apolo e o hedonismo de Dionísio. Este movimento de dialética dos antagonistas caracteriza as estruturas sintéticas (ou dramáticas) do regime noturno do imaginário, espécie de dramatização rítmica que visa à dominação do tempo. Esta estrutura do imaginário noturno é orientada pela dominante copulativa, o que justifica uma sensualidade frequente e certo êxtase corporal na vertigem da queda. Há um prazer revelado na experiência de situações limítrofes, representada pela sensualização da queda que se opõe à retidão da razão. Assim, o desejo pela queda, embora apenas aproximando-se “seguramente” das zonas limítrofes, inscreve-se em uma aceitação/dissimulação do ciclo temporal pela valorização progressiva da queda, aparente na ação contínua do verbo “caindo”.

Neste movimento de aceitação/dissimulação, constitui-se o lirismo vivenciado pelo corpo e pela sensualidade na lírica de Cláudia Roquette-Pinto. A queda amaina-se quando sentida pelo corpo, quando reduzida ao espaço da blusa, contida em uma reclusão espacial na qual pode ser dominada. O corpo que cai se sensualiza à medida que rompe a agressividade da luta pelos espaços do regime antitético diurno, pré-disposição já presente na falta de marcação temporal dos verbos que inferem a queda “desabalar-se”, “jogar” por terra, e principalmente na ação contínua marcada pelo verbo “caindo”. No poema “cinco peças para silêncio”, de *zona de sombra* (2000), semelhantemente, observamos a repetição da imagem da queda (símbolo catamórfico) somada à imagem da sombra (símbolo nictomórfico). Nas pedagogias do imaginário, a junção entre queda e sombra (escuridão, negrume) é comum e recorrente nas imagens do precipício, do poço, do abismo, entre outras. No poema, dividido em cinco partes, queda, silêncio e sombra são as imagens principais que compõem um ambiente de descida à interioridade, movimento que, orientado pela dominante da nutrição do Regime Noturno, representa uma solução para a queda. Assim, à agressividade terrificante da queda opõe-se uma constelação de imagens que inferem um movimento aconchegante e suave, a descida – lembrando que a cautela da descida é diferença crucial da veemência da queda. Na primeira parte, encena-se uma descida delicada e controlada.

empresta silêncio ao silêncio como sobre a superfície  
das águas um vento caísse  
mas imóvel, sem que tímpano  
algum se ferisse

sem que a pétala da água enrugasse  
 vento soprando de dentro do vento, a resistir-se intento na corrida, em riste o próprio pulso a domá-lo  
 trazendo seu movimento  
 de homem com cavalo  
 (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 27)

O caminho à interioridade requer todo o cuidado, e o silêncio é uma das precauções. A descida, comparada ao vento que cai sobre as superfícies das águas, é silenciosa e cautelosa, nem a pétala da água se enrugam. Nestes versos, notamos a presença das estruturas místicas (antifrásicas) do imaginário noturno, nas quais os perigos da queda são contrapostos pela imagem da descida. No poema, a queda ao desconhecido torna-se descida à interioridade, principalmente, pelo esquema simbólico do engolidor/engolido, desdobramento do arquétipo continente/conteúdo, característico do Regime Noturno do imaginário, visível nos versos “vento soprando de dentro/ do vento”. Além disso, há um realismo sensorial presente na descida, aparente na analogia tátil entre a superfície da água e a pétala de flor, e no pulso que doma o cavalo, mostrando outra característica da poesia de Claudia Roquette-Pinto, uma preferência pela sensualidade corporal, pela sensação tátil. Bachelard (1988, p. 59), semelhante à descrição de Durand da descida enquanto movimento à interioridade isomórfica da descida ao aconchego do ventre materno, assinala que na “Descida sem queda. Nessa profundidade indeterminada reina o repouso feminino”.

No último verso, ainda aparece a imagem do cavalo domado. Símbolo teriomórfico ligado à *animação*, ao movimento incontrolável, no Regime Diurno, o cavalo é representado pelas imagens do cavalo fúnebre, do cavalo infernal, entre outras, todas ligadas ao percurso solar e/ou fluvial, imagens que inferem a angústia diante da mudança, da partida sem retorno que é a morte. No entanto, no poema, a valorização negativa do símbolo teriomórfico é invertida; trata-se de um cavalo domado, do tempo domado pelo pulso do homem que guia seu movimento, imagem na qual transparece certa valorização da razão na dominação da natureza pelo homem, revelando uma poesia que dialoga com os regimes em ricas imagens nas quais o imaginário traduz uma complexidade antagônica de sentimentos característicos do nosso tempo, como a sensualização hedonista da vida oposta à dominação racional da natureza, inclusive da natureza humana, característica de um pensamento tanto religioso quanto científico que exorciza o campo das pulsões sensuais enquanto símbolo da queda no pecado ou na irracionalidade. Na segunda parte do poema, a calma da descida é contraposta pelas imagens do salto, do arremesso, da queda, estabelecendo, novamente, uma dialética das diferenças que tende a sensualização/corporificação das impressões:

evita o que dá ao silêncio ausência de sombra, planície paisagem onde aterrissam  
 os tímidos, pátios de impasses assiste em silêncio o exercício do salto,  
 do que, maçarico, leve se arremessa  
 quando corpo, ora em pedra ora em água precipita e  
 os gestos da água imita:  
 levita em convite à queda

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 28)

Esta parte inicia com um conselho: “evitar o que dá ao silêncio ausência de sombra”. O princípio do movimento dialético começa pela recusa às imagens luminosas, que ameaçam romper o ambiente crepuscular da descida, ressaltando outra característica da poesia de Claudia Roquette-Pinto, a preferência pela sombra, que inclusive aparece no nome da obra. Os movimentos bruscos, o salto e o arremesso também se contrapõem dialeticamente à descida, e a agressividade da queda é eufemizada, novamente, pelo movimento sensual do corpo, constituído por outra oposição, corpo que é ora pedra, ora água. No último verso, contrapõem-se o cair ao levitar, uma espécie de imagem síntese da dialética na qual se inscreve o poema. Mas o movimento dialético, em si, não se resolve, movimento que, conforme ressaltamos, é imagem da insurgência de um hedonismo que, conforme Maffesoli, caracteriza nosso tempo. Nas palavras do autor:

um espírito do tempo feito de hedonismo, de relativismo, de viver o presente, e de uma espantosa energia concreta e cotidiana, dificultando uma interpretação em termos de finalidade, de sentido da história ou outras categorias econômicas-políticas com as quais costumamos analisar o vínculo social (MAFFESOLI, 2001, p. 66).

Conforme ainda expõe Maffesoli (2001, p. 127), com certa ironia à resistência da razão técnico-científica, Dioniso é o “espírito demoníaco que vem perturbar as certezas estabelecidas e as instituições pesadonas. Instaura a desordem, reinstaura a circulação própria da vida”.

Na terceira parte do poema, a luminosidade já é intensa, e representada nas imagens do “sol” e do “incêndio”, é ressaltada e valorizada, assim como a sensualidade. Neste momento, o movimento do eu lírico torna-se metalinguagem da composição poética, outra característica recorrente em toda obra de Claudia Roquette-Pinto – a reflexão sobre a composição poética. E o redobramento do esquema continente/ conteúdo reaparece na imagem do corpo dentro do corpo.

corpo deitado ao silêncio sob o sol, exposto  
ao incêndio de outro rosto todo ele ateasse  
surgindo, vertiginoso,

das cinzas do gozo, em nudez

assim a palavra retorna a sua íntima forma

que o olho, à pena, intuía

(por dentro do corpo (disfarce

contra o silêncio) respira outro corpo a imantar-se) (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 29)

Há um surgimento vertiginoso do corpo – da sensualidade (agora também palavra poética), que se intensifica nestes versos – e da alteridade, do corpo do outro. Quanto à metalinguagem, o poema inscreve a composição poética na instância da alteridade, da diferença, totalmente oposta à ideia de identidade, do ser representado por um conjunto de marcas próprias. Neste sentido, o eu lírico compreende que a obra literária constitui-se no jogo entre alteridades, no dialogismo, na encenação/acometimento da vida compartilhada, pois todo poema é diálogo, mesmo que o “outro” esteja ausente como pessoa, a presença de um interlocutor nunca desaparece.

Além disso, *Eros* também é sempre relação com a alteridade, conforme Maffesoli (1998) em *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*, aquilo que caracteriza a estética do sentimento não é de modo algum uma experiência individualista ou “interior”, antes pelo contrário, é outra coisa que, na sua essência, é abertura para os outros, para o Outro. Ou ainda, como ressalta em *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*

[...] contrariamente ao que prevaleceu na economia de si e na economia do mundo próprias do individualismo burguês, ser fora de si é um modo de se abrir ao mundo e aos outros. Nesse sentido, os diversos êxtases contemporâneos, de qualquer ordem que sejam: técnicos, culturais, musicais, afetivos, reafirmam o antigo desejo de circulação. Circulação dos bens, da

palavra, do sexo, fundamentando todo conjunto social, e fazendo-o perdurar em seu ser: o devir (MAFFESOLI, 2001, p.32).

E é na imagem corpo que aponta para o movimento de saída que justamente acontece o encontro com o outro, inversão da direção da interioridade que se estabelece quando o tema torna-se a metalinguagem. A palavra, surgida da força centrífuga exercida pelo aparecimento do corpo, também retorna à sua forma íntima em movimento centrípeto, e constitui-se enquanto palavra poética tanto na aproximação com a interioridade, aparente no reduplicamento recorrente do corpo dentro do corpo, quanto na aproximação com a alteridade, aparente na imagem do outro corpo.

Na quarta parte do poema, as imagens, antes opostas diametralmente, tendem a uma posição de síntese. se em torno ao sol do silêncio um corpo orbita, em eclipse,

há (metáfora opaca) um faça- se-a-luz que decifre

o rosto por trás da grimaça, o desenlace do eclipse?

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 30).

O poema volta à busca pela interioridade, mas uma interioridade que não se constitui em uma identidade imutável e única, mas que se constitui no “faça-se-a-luz” surgido da presença do outro corpo que orbita, instituído na alteridade, pois o desenlace de um eclipse só é possível no movimento do outro. Essa imersão na subjetividade é caracterizada na lírica da autora também pela preferência de imagens oriundas do jardim ou dos astros celestiais (como nos versos acima), e é representada, com recorrência, por ambientes circulares e opacos, nos quais a ausência de luz e a tendência à circularidade produzem imagens do regime noturno nas quais dialogam as estruturas sintéticas e as estruturas místicas. Assim, o aparecimento do regime diurno da imagem é sempre contraposto e superposto pelas

imagens noturnas, por um movimento de estabilização entre as imagens diurnas e noturnas, característica do Regime Crepuscular proposto por Strongoli (2005), como também pela intimidade, característica das estruturas místicas do Regime Noturno de Durand (2002).

Na quinta e última parte, corpo e palavra se revelam  
como um olho sob a pálpebra raiando (ou se desvestindo  
de uma antiga catarata)  
através do cristalino

o corpo assoma, palavra vinda da sombra  
para o atrito

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 31).

Da sombra à luz, corpo funde-se à palavra e se revela. Seu movimento, lento e cuidadoso, é em direção a uma zona de atrito: a claridade, lugar já não protegido pelo aconchego sinestésico da noite, movimento que é percebido na escolha do verbo raiando e na imagem do olho que se abre.

A luz possibilita a determinação dos contornos no Regime Diurno do imaginário. Neste ponto, é interessante observar que a transparência da subjetividade pede cautela porque o eu lírico de Cláudia Roquette-Pinto prefere revelar-se sinestésicamente, evita os “perigos” da luz; claridade que, no poema, é a racionalização diurna, já não é a palavra poética. Tal movimento fica evidente no fragmento do poema “POR QUE você me abandona”, da obra *Corola* (2001)

Sem a sua luz, o que me resta? Palmilhar às cegas  
um quarto de veludo

onde o espelho, mudo, assiste  
à fuga do que reflete.

(ROQUETTE-PINTO, 2001, p. 29).

A busca pela palavra poética e a angústia diante da ausência reveladas nestes versos também apontam, de certa forma, para a diferença que se instaura entre o discurso poético e o discurso técnico-científico (aristotélico/positivista), e indicam a eleição da poesia como meio forma privilegiada de expressão subjetiva. É a poesia que detém a passagem temporal, é através da arte que o eu lírico encontra o elo com a eternidade; sem a palavra poética, resta a fuga, a passagem no decurso temporal, o escoamento da vida. Sem a palavra poética, igualmente, não há luz. Esta luz, cabe não confundir, difere da claridade diurna, racional, lugar de atrito, repelida em muitos momentos na lírica de Roquette-Pinto. Trata-se de uma luz sinestésica, que é mais calor que claridade, luz que não é visão, mas clarividência, outra forma de ver.

Tal intenção pode ser observada no poema em prosa abaixo, extraído da obra *Margem de manobra*.

E ela soube que tinha sido atravessada por uma trilha luminosa, varada, instantaneamente, de um quadrante ao outro, por um clarão fugitivo que o pensamento só podia seguir no encaixo.

E o que havia ali para ser entendido, era o corpo que entendia – num viés absolutamente novo, onde as imagens se estendiam sobre as sensações – ou, antes, se enlaçavam a elas. E a culminância para onde ela (em cada um dos seus corpos) convergia, ao abrir-se em pétalas, tornava inseparáveis a queda aniquiladora do seu próprio corpo, entregue ao corpo que estava ali, e o vislumbre, simultaneamente doce, do outro corpo, ausente. (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 15).

Neste poema em prosa poética, a categoria de pessoa “eu”, que deveria instalar-se em um poema que tematiza a subjetividade, é substituída pelo uso da terceira pessoa (ele/ela). No entanto, essa terceira pessoa não deixa de ser uma forma de representar a primeira pessoa, que é a referência real do texto – exemplificando, é como quando o pai diz ao filho: “papai não quer que você vá lá!”. Esta estratégia linguística proporciona uma aparente objetividade à descrição subjetiva do eu lírico, como se, ao falar de si na terceira pessoa, o eu lírico obtivesse maior liberdade na expressão de seus sentimentos.

As imagens presentes no poema correspondem às observadas nos poemas anteriores, principalmente a luz, o corpo e a excitação sensorial. A luz, na condição de símbolo de conhecimento, quando aproximada da luz/claridade como no início do poema, é luminosidade agressiva, que atravessa, vara, o corpo, dois verbos que inferem todo um sensualismo à dinâmica do poema também; mas este sensualismo é invadido pela luz, a qual só pode ser seguida pelo pensamento. Em um segundo momento, o conhecimento já não é a estreiteza da razão, mas uma forma sinestésica de conhecer, de compreender a si, característica da lírica de Cláudia Roquette-Pinto, um conhecer pelo corpo (“E o que

havia ali para ser entendido, era o corpo que entendia”), uma clarividência de si sensualizada, tátil, “onde as imagens se estendiam sobre as sensações – ou, antes, se enlaçava a elas”.

Extraídas da paisagem do jardim, também encontramos no poema imagens florais, no caso, a imagem da rosa, alusão nítida ao sexo feminino, como Bachelard (1988, p. 38) aponta, “A rosa é então o feminino enérgico, conquistador, dominador”. O tema do poema agora é outro, o sexo, a “colisão” dos corpos, encontro marcado pela presença do pecado da carne, percebida na imagem da “queda aniquiladora” e na imagem da participação feminina no ato sexual enquanto “entrega ao corpo que estava ali”. Assim, a feminilidade conquistadora ressaltada na imagem das pétalas da rosa que se abre ressalta, põe em evidência, ainda mais a posição passiva da mulher. Quanto às flores, Bachelard (1988, p. 149) ainda aponta que “A flor nascida no devaneio poético é então o próprio ser do sonhador, seu ser florescente. O jardim poético domina todos os jardins da terra”. E é assim que o jardim poético de Claudia Roquette-Pinto impõe-se como imagem da condição de ser-no-mundo do eu lírico. Visto que, “O devaneio poético é sempre novo diante do objeto ao qual se liga. De um devaneio a outro, o objeto já não é o mesmo; ele se renova, e esse movimento é uma renovação do sonhador” (BACHELARD, 1988, p. 151).

Quanto à preferência pelo imaginário do jardim, conforme Durand (2002) salienta, os espaços circulares, contrapondo-se aos espaços quadrados – representações da *téchne* humana, do espaço construído – representam espaços naturais, refúgios circulares, isomorfia do ventre materno, lugar de aconchego, paz e segurança. Nas palavras do autor:

As figuras quadradas ou retangulares fazem cair o acento simbólico nos temas da defesa da integridade interior. O recinto quadrado é o da cidade, é a fortaleza, a cidadela. O espaço circular é sobretudo o do jardim, do fruto, do ovo, ou do ventre, e desloca o acento simbólico para as volúpias secretas da intimidade. Não há mais nada além do círculo ou da esfera que, para a fantasia geométrica, apresente um centro perfeito. Arthus parece ter plenamente razão ao notar que ‘de cada ponto da circunferência o olhar está virado para dentro. A ignorância do mundo exterior permite a indolência, o otimismo’ [...] o espaço curvo, fechado e regular seria assim por excelência signo de doçura, de paz e de segurança. (DURAND, 2002, p. 248)

Na poesia de Claudia Roquette-Pinto, o espaço do jardim representa o mundo privado e subjetivo que se contrapõe ao mundo exterior. No entanto, não se mantém ileso, como o *locus amoenus* da bucólica poesia árcaica, tampouco é imagem idílica do *fugere urbem* horaciano. O jardim é lugar privilegiado da expressão subjetiva da lírica de Claudia, mas não é refúgio capaz de resguardar este “si” dos perigos da razão em um mundo dominado pela *téchne* e por todo o mais que ameaça dilacerar o pequeno espaço no qual o eu lírico se abriga. No poema “AMOR- EMARANHADO, labirinto”, da obra *Corola* (2001), podemos observar melhor este sempre em suspense jardim ou, como preferiria dizer, este jardim em suspenso:

AMOR-EMARANHADO, labirinto apartado de mim pelo fôlego das rosas, pensas, no jardim.

Dos pés na grama me ergue um calafrio,

e tudo é muro, palavra que não acende neste anelo em que me enredo.

Para que tijolos, toda esta geometria,

que faz da paisagem um deserto de cintilações espontâneas?

De linhas retas apenas o fio que desenrolo, exausta embora atenta, sem conhecer a mão

que o estende na outra ponta. (ROQUETTE-PINTO, 2001, p. 27).

Podemos observar no poema a oposição citada por Durand (2002) entre as figuras quadradas e as figuras circulares. As formas geométricas, planas, denotam um mundo construído, que se opõe ao mundo natural, circular, do jardim, lugar de abrigo, no qual o fôlego é extraído das rosas – palavra que na tradição judaico-cristã representa vida, sobre o homem formado do pó da terra Deus soprou o fôlego de vida em suas narinas.

A representação dos sentimentos do eu lírico também se insere nesta dualidade. A passagem do tempo, marcada pela imagem do desenrolar, também presente no amor- emaranhado e no labirinto, é constituída de linhas retas. O fio é imagem por excelência do tempo e do destino, do percurso que vai da vida à morte, do qual o agente precursor é a feminilidade negativa da fiandeira, representada na mitologia grega pelas moiras, velhas cegas e rancorosas que fabricavam, teciam e cortavam o fio que era a vida dos homens, usando, para tear, a Roda da Fortuna.

No poema, o fio é também o anelo, o forte desejo no qual o eu lírico se enreda, ânsia de vida inserida no fluxo temporal. Mas a palavra não acende diante das geometrias plana que invade o jardim, diante desta vida que só pode ser desejo enquanto vida fugaz.

Outra característica do jardim de Roquette-Pinto é que a paisagem natural não é visível em sua totalidade. Assim como a sintaxe entrecortada dos versos, as imagens surgem desconectadas das possibilidades esperadas na descrição de um ambiente natural, recriando na disposição imagética o jogo de *enjambement* textual e a sensação de incompletude recorrente na lírica da autora. No poema “poema submerso”, de *Saxifraga* (1993), o movimento de desconstrução sintática e a divisão das palavras são levados às últimas consequências.

poema submerso olho: peixe-olho que desvia a mão enguia a pele lisa a  
té o umbigo e logo

a flora de onde aflora

(na virilha) o barbirruivo a ceso bruto an

fíbio: glabro

dedos tão tentáculos e crispam e esmer ilham dorso abaixo a cima abaixo brilha

o esforço – bravo

peixe tentando escapar

ei-lo ao pé da frincha que borbulha (esbugalha?) roxo incha e mergulha em brasa estala

e agora murcha peixe-agulha e vaza vaza

(ROQUETTE-PINTO, 1993, p. 32).

No poema, no qual é descrito metaforicamente o ato sexual, esta sintaxe angustiante encontra-se também no movimento e na percepção do corpo – sempre uma mão, um olho, a virilha, o dorso, os dedos. Presença cindida que resplandece na percepção física e tátil da exterioridade e da interioridade, e que ressoa na sensorialidade de um corpo que ora cai, ora desce, ora fricciona-se na imagem também cindida e sensual do outro. Além disso, quanto maior a fragmentação do verso, mas escassos tornam-se os adjetivos; e preferem-se as imagens criadas pelo processo de composição de palavras à descrição ou enumeração de características.

A verticalidade e a queda são apresentadas como características fundantes de sua lírica. Junto a elas, a percepção sensorial do corpo, sempre instável na presença do outro, instabilidade representada nas imagens e na sintaxe do poema. O corpo, e com ele toda a matéria, é sempre dilema, imagem das impossibilidades da vida e, sobretudo, da impossibilidade por excelência que é a morte. E o pensamento é sempre forma incapaz de dar acabamento ao mistério. No entanto, é na arte que o eu lírico de Roquette-Pinto percebe a possibilidade de reconstituir-se, de se autorreferencializar.

E o eu lírico de Claudia Roquette-Pinto, na procura de uma constituição autorreferencial, transforma “corpo”, “flor”, “jardim” e “queda” em imagens obsessivas da busca de delimitação das zonas e limites existências; um imaginário que é infenso a este universo apolíneo de abscissas, coordenadas e contornos definidos, pois se constitui na ação de “ligar”, na coincidência dos opostos, na dialética sem síntese dos antagonistas, característica dramática das estruturas sintéticas do imaginário noturno.

#### 4. Considerações finais

O projeto autorreferencial na lírica de Roquette-Pinto é fadado ao inevitável inacabamento – projeto, palavra que, em si, já é contrária ao espírito contemporâneo feito de hedonismo, de relativismo, do desejo de viver o presente, e de uma espantosa energia concreta e cotidiana, características que dificultam uma interpretação em termos de finalidade ou de sentido da história (MAFFESOLI, 2001, p. 66). E tal inviabilidade culmina em ânsia diante da impossibilidade de realização. A vida, em toda a densidade concreta e dispersão, é, em si, o inacabado.

Assim, o movimento do imaginário na Lírica de Claudia Roquette-Pinto revela a dialética entre duas principais imagens – a queda, face terrível do tempo inscrita na atitude heroica do Regime Diurno do Imaginário, e a descida, símbolo de inversão da queda em movimento lento e seguro rumo a uma interioridade aconchegante. Sob esta dualidade, a sensualidade corporal é a forma pela qual o eu lírico contrapõe-se à queda, mas não a vence. Este movimento de dialética dos antagonistas caracteriza as estruturas sintéticas do regime noturno do imaginário, dramatização rítmica orientada pela dominante copulativa, justificando a frequente sensualidade corporal e a preferência pelas situações limítrofes.

Neste ponto, o imaginário de Roquette-Pinto traduz a complexidade antagônica de sentimentos característicos do nosso tempo – a razão apolínea-prometeana orientado pela dominação da natureza é perturbada pelo espírito demoníaco de Dioniso.

#### Referências

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1988.

BURGOS, J. **Pour une Poétique de l'Imaginaire**. Paris: Seuil, 1982.

DURAND, G. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**: introdução à arqueologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

. **Campos do imaginário**. Lisboa: Piaget, 2001.

. **O imaginário**: ensaio a cerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

MAFFESOLI, M. **No fundo das aparências**. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

\_\_\_\_\_. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MELLO, A. M. L. de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PITTA, D. P. R. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

SILVA, J. M. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003. ROQUETTE-PINTO, C. **Saxífraga**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993.

\_\_\_\_\_. **zona de sombra**. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **Corola**. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. **Margem de manobra**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005.

STRONGOLI, M. T. de Q. G.. Encontros com Gilbert Durand: Cartas, Depoimentos e Reflexões sobre o imaginário. in: PITTA, D. P.R. (org.). **Ritmos do Imaginário**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005.

WUNENBURGER, J-J. **O imaginário**. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

Artigo recebido em: 15.08.2014

Artigo aprovado em: 03.10.2014

Anexo 19

GUIZZO, Antonio Rediver; CRUZ, Antonio Donizeti da; GRADE, Maíra Soalheiro. A máquina do mundo em Claudia Roquette-Pinto. **Revista Todas as musas**. Cascavel/PR, 2014. Disponível em: <http://www.todasasmusas.org/home.html>. Acessado em: 10 de janeiro de 2015.

**A máquina do mundo em Claudia Roquette-Pinto**

The world machine on Claudia Roquette-Pinto

Antonio Rediver Guizzo  
Antonio Donizeti da Cruz  
Maíra Soalheiro Grade

**Resumo:** Na lírica, a Máquina do Mundo é um tema recorrente, representa as indagações do homem sobre os mistérios que o cercam, diferentes visões poéticas que revelam as crenças, as formas de convivência, os conhecimentos científicos da época em que foram produzidas. Neste artigo, pretendemos analisar o diálogo estabelecido entre esta tradição e a poesia *a caminho* de Claudia Roquette-Pinto, publicado na obra *zona de sombra* (1997).

**Palavras-chave:** Poesia, Máquina do Mundo, Claudia Roquette-Pinto.

**Abstract:** On lyric, the World Machine is a recurrent topic that represents the man questions about the enigmas that surround him, different poetic visions that reveal the creeds, the acquaintanceship forms, and the scientific knowledge of the age when they were produced. This article intends to analyze the dialogue established between this tradition and the poem *a caminho*, written by Claudia Roquette-Pinto and published at the work *zona de sombra* (1997).

**Key Words:** Poetry, World Machine, Claudia Roquette-Pinto.

Claudia Roquette-Pinto, em sua obra *zona de Sombra* de 1997, explora belamente dois temas fundamentais da lírica: a meta poética e a subjetividade. Em uma poesia fundida às imagens da sombra, o eu-lírico de Claudia transita sobre os perigos e prazeres velados, ou mesmo proibidos, da escuridão. A indeterminação dos contornos visuais, a hipertrofia do toque e hipersensibilidade da pele são sinais de uma subjetividade em crise, em “estado de choque”, contrária à racionalização e claridade do legado do Iluminismo e da filosofia positiva de Comte. Isto é, infensa à claridade ofuscante da referencialidade das palavras, à determinação dos sentidos, à estreita racionalidade técnico-científica – símbolo de uma masculinidade orientada pelo mito de Crusoé, pelo *homo faber*, pela dominação da natureza – a lírica de Claudia encontra abrigo na sombra, lugar de indefinição, de inacabamento, no qual os contornos confundem-se. Poesia de amalgamação, lugar no qual o heterogêneo dilui-se, funde-se, indetermina-se, e tudo gravita em torno do centro negro – “toda a equação existe, toda superfície pintada só roda e/ translada por causa desta ideia, que não se equivoca: o centro negro/ [...] Magma, fruto de treva, estrela não-/ cor de densidade máxima! A ti resta engolfar-nos, ou explodir.”(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 19).

Mas é além do aparente hermetismo crepuscular que se desenha uma intensa procura pelo “eu” através da descida sinestésica e visceral à interioridade. E nesta busca, a visão não é o sentido “importante” na lírica de Cláudia, mas o tato. O tato, o sentir através do corpo, os vultos e presenças sensíveis ao corpo mas não nítidas ao olhar são um ponto de convergência em sua poesia.

Neste artigo, observaremos o delineamento da subjetividade lírica no poema “a caminho”, segundo poema da obra *zona de sombra* (1997) de Claudia Roquette-Pinto. Neste poema, encontramos uma intertextualidade explícita com “A máquina do mundo” de Carlos Drummond de Andrade e “A terceira margem do rio” de Guimarães Rosa, além do riquíssimo repertório de imagens da natureza, presença constante em sua poesia. Primeiramente, para garantir o sentido e o prazer da leitura, transcrevemos o poema na íntegra.

**a caminho**



“Abriu-se majestosa e circunspecta sem emitir um som  
que fosse impuro”

Carlos Drummond de Andrade

estava a caminho: canoa comprida-bona partindo  
a sombra, a meio-e-meio, no rio silêncio-cutelo e, certo,  
o dia aberto seu ventre (azáfama de zangões urgentes) cego

estava a caminho e era tido por meu o rio  
sem costas nem frente,  
a brio  
inteirado em silêncio  
por dentro uma chusma de insetos vazante, na beira, o estrépido  
– meu enxame de equívocos  
Estava a caminho, e na curva as águas fendidas as duas águas se apartam,  
súditas  
do incêndio, das espadas, do verde (sem acaso) ruivo que picava  
as folhas de gravatá  
o gravatá – o suave súbito roçar de dedos (vermelho- acicate) no umbigo dos  
nimbos, acordar a paisagem  
o gravatá – seu recato: ritmo intacto, enflorado, servindo de pasto  
para besouros, girinos bebedor de símios  
o gravatá – o severo cerne,  
o fero centro que ergue verde-negro, estrela  
de silêncio e precisão  
aqui a água é turva  
de mistura com raízes a curvatura da terra empena,  
oblitera a íris  
aqui o rio dobra, a nau soçobra, a cuia escura do céu emborca  
uma água dura, às catadupas,  
cai – fustiga como um pai  
resta o caminho – o sombrio seguir-do-rio (tateio  
à guisa de aprendiz)  
dedo cego, palavra-  
(sem rasgos na pele da água)  
de-superfície  
mudo, vazio,  
cingido pela água difícil, braçando no lodo, sigo, às escuras,  
a mão nua abrindo o fio (começa comigo) a costura invisível  
do rio  
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 20-22)

Do profundo enigma que cinge a criação emana um belíssimo repertório de imagens disseminado tanto nas artes quanto nas ciências. De onde viemos? Qual a origem do mundo? Há finalidade *a priori* na criação? Tais questões passam pelos séculos, e as respostas nunca elucidam; no entanto, apontam e desvelam as formas de socialidade da época que as responde. A própria ideia da criação inscreve-se em uma concepção de mundo prometeica e apolínea, orientada pelo arranjo conveniente das coisas, pela justa demarcação dos limites, pela definição clara dos contornos, pela necessária nomeação e conceituação dos entes, pela real existência de motivos e finalidades dos fenômenos, pela possibilidade de planejamento e movimento ordenado pelo *kosmo*, palavra do grego que significa ordem.

A concepção de *Voluntas Dei* – a vontade de Deus – é o princípio organizador de toda a disposição e finalidade cosmológica que prevaleceu nas artes, na filosofia e no pensamento científico, encontrando grande permanência inclusive na contemporaneidade. Na física, por exemplo,

Newton era partidário de um “deus da ordem”, e Einstein considerava inconcebível a ideia de um deus que jogasse dados. Apenas na física quântica de Niels Bohr que o acaso e a contingência obtêm aceitabilidade na descrição dos fenômenos físicos.

Mas os antecedentes da busca do mistério são muito anteriores à época moderna de Newton. Uma das primeiras imagens do funcionamento do universo da tradição ocidental encontra-se na filosofia, na obra *Timeo de Platão*, na qual é descrita minuciosamente a estrutura astronômica e o surgimento do homem, isto é, a “máquina do mundo”.

Timeo vai descrevendo progressivamente cada uma das características do universo. Seguindo a tradição de Pitágoras, ele assume que tudo foi planejado de acordo com argumentos para tentar provar que devem existir quatro e apenas quatro substâncias naturais (terra, fogo, água e ar) e associa esses elementos a quatro figuras geométricas tridimensionais: a terra teria partículas em forma de cubo, o fogo seria formado por pequenas pirâmides de base triangular (tetraedros), o ar por octaedros e a água por icosaedros. (MARTINS, 1994, p. 58)

A inquirição do mistério, na literatura, é retomada na *Divina Comédia* de Dante Alighieri, não mais orientada pelo viés filosófico-racional de Platão, mas pela graça da visão divina, a qual escapa ao entendimento humano, sobrevivendo como revelação que os olhos do poeta contemplam, entretanto são incapazes de compreender: “Qual geômetra que, com fé segura,/ volta a medir o círculo, se não/ lhe acha o princípio que ele em vão procura/[...] Mas não tinha o meu voo um tal poder,/ até que minha mente foi ferida/ por um fulgor que cumpriu seu dever” (ALIGHIERE, 1998, p. 234).

À cosmovisão teocêntrica de Dante soma-se um relevante elemento que será incorporado à tradição: o caminhante, aquele a quem, no meio da vida, do caminho, são revelados os enigmas do universo.

A imagem do caminhante, do viajante, ao qual o mistério é revelado depois de uma rica existência experiencial é retomada em Camões. Em os *Lusíadas*, a deusa Tétis, como recompensa aos feitos de Vasco da Gama, condu-lo à Máquina do Mundo para que observe o funcionamento do universo.

Este orbe que, primeiro, vai cercando  
os outros mais pequenos que em si tem, que está com luz tão clara radiando  
que a vista cega e a mente vil também, Empíreo se nomeia, onde logrando  
puras almas estão daquele Bem  
tamanho, que ele só se entende e alcança, de quem não há no mundo  
semelhança (CAMÕES, 1999, p. 272)

É importante observarmos que a máquina do mundo de Camões difere de Dante Alighieri na descrição mais minuciosa do funcionamento do universo, orientada por uma concepção cosmogônica geocêntrica e ptolomaica elaborada a partir pensamento científico da época. Ou seja, a explicação do mistério não exaure a significação dos fenômenos do cosmo, no entanto, elucida importantes aspectos sobre o conhecimento artístico, filosófico e científico da época da qual surge.

Na modernidade, a máquina do mundo ressurge na lírica de Carlos Drummond de Andrade, na obra *Claro Enigma* (1951), no poema intitulado “A máquina do mundo”. O poema drummondiano também apresenta a figura do caminhante, mas desprovido de uma situação gloriosa ou merecimento como o paraíso em Dante ou as conquistas em Camões, mas aquele a quem a máquina “se abria gratuita a meu engenho”. Além disso, este caminhante que vaga solitariamente por uma estrada pedregosa de Minas, ao final da tarde, a quem a máquina do mundo revela-se, é um eu-lírico já desiludido do mundo e de seus mistérios, um eu-lírico que se esquiva, que não deseja ou mesmo não acredita no conhecimento que lhe é revelado: “baixei os olhos, incurioso, lasso,/ desdenhando colher a coisa oferta/ que se abria gratuita a meu engenho.” (ANDRADE, 2006, p. 284). Em Drummond, a laicização do conhecimento moderno, a desconstrução de uma postura religiosa aparente em Dante e Camões, o desencantamento do mundo e o sentimento da gratuidade de todas as coisas já não

permitem ao eu-lírico o deslumbramento frente ao mistério; sartreanamente já não há mais a máquina do mundo, ou se há, nada mudaria.

Claudia Roquette-Pinto, no poema intitulado “a caminho”, dialoga com esta tradição – “a intertextualidade designa não somente uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 14). Em Claudia, o texto centralizador pode ser compreendido como a temática e alguns elementos presentes nas obras que a antecederam. A máquina do mundo em “a caminho” representa a abertura ao mistério, a revelação do que era escuro, mas que se ainda se apresenta em sombra, distante da luz que delimita fronteiras nítidas e definidas e caracteriza o processo mental de identificação, classificação e nomeação das entidades da lógica aristotélica. A máquina do mundo em “a caminho” é abertura à intuição, aos sentidos, antes sinestésica que visual, antes percepção da totalidade do mistério que a distinção analítica de suas partes, um saber por sentir, apreensão sem ser compreensão logicizante.

Os versos iniciais “estava a caminho: canoa/ comprida-boia partindo/ a sombra, a meio-e-meio, no rio”, dialogam com os dois elementos centrais da tradição da máquina do mundo: o viajante/andante, aquele que está a caminho, seu destino é sempre outro; e a experiência vivencial, o viajante é sempre aquele que já viveu, aquele que já conhece muito das coisas, a quem o mundo já revelara muitos mistérios. Soma-se a estes elementos, a intertextualidade com “A terceira margem do rio” de Guimarães Rosa nos lexemas “canoa”, “comprida-boia”, “meio-e-meio”, “rio”. A referência a obra roseana hipertrofia o caráter misterioso, plurissignificante das imagens poéticas, como também, anuncia a escolha da natureza como o plano de fundo para a experiência poética do eu-lírico.

O cenário poético auxilia intensamente no ambiente de mistério. O silêncio é caracterizado pelo substantivo concreto cutelo – faca de lâmina retangular utilizada para cortes não delicados, como ossos –, símbolo de força, agressividade, virilidade e movimento brusco; além disso, o silêncio é “certo”. Comparando a uma imagem recorrente em nosso imaginário, é o silêncio que antecede o susto em um filme de terror.

O dia está terrivelmente aberto, o ventre está exposto, como se a força agressiva do substantivo cutelo migrasse à descrição do dia. E no seu interior há uma “azáfama de zangões”, movimento anárquico, movimentação caótica que o adjetivo “urgentes amplia o sentido. Para Durand, na movimentação anárquica, há um deslizamento do esquema teriomórfico para um simbolismo mordicante: “O fervilhar anárquico transforma-se em agressividade, em sadismo dentário” (DURAND, 2002, p. 84). É a imagem do que morde, tritura, esquema pejorativo da animação que se remete a sensações primeiras como o trauma da dentição na infância. E o ventre ainda é cego, não há luz nem som que auxiliem na distinção do acontecimento, a percepção é toda sinestésica; o cenário, enfim, é extremamente angustiante, totalmente contrário à descrição amena dos primeiros versos.

Em “a caminho”, assim como em “A máquina do mundo”, de Drummond, a viagem também é solitária, representa a individualidade do mundo contemporâneo. No entanto, a viagem na obra de Claudia é protegida pela interioridade serena da canoa e pela conversão da queda em descida, em aconchego interior. A imagem do eu-lírico permanece como o andante *voyeur* comum na tradição da máquina do mundo, solitário como em Drummond, mas protegido da hostilidade exterior. Esta imagem da proteção pode ser inferida na imagem da deusa Tétis nos *Lusíadas* de Camões e na amada Beatriz na *Dívina Comédia* de Dante Alighieri. Neste sentido, se em Camões e Dante, a imagem da proteção, em uma leitura psicanalítica, pode estar representando a figura da mãe; em Claudia, a imagem da canoa também pode ser relacionada ao útero materno.

Já a diferença fundamental é por onde se viaja. Enquanto nas obras de Drummond, Camões e Dante a viagem é exterior, é a exploração ou negação da exploração do mundo, na obra de Claudia esta viagem é interior, é introspecção, o mistério a desvendar é o “eu”, como pode ser observado nos versos “estava a caminho/ e era tido por meu o rio”, ou em “por dentro uma chusma de insetos/ vazante, na beira, o estrépido/ – meu enxame de equívocos”. Esta intenção de viagem rumo à introspecção também é percebida na obra de Drummond no poema “O homem; suas viagens” publicado em *As impurezas do branco* (1973):

*Restam outros sistemas fora do solar a col-  
onizar.  
Ao acabarem todos só resta ao homem (estará equipado?)  
a difícilima dangerousíssima viagem  
de si a si mesmo: pôr o pé no chão do seu coração experimentar colonizar  
civilizar humanizar o homem  
descobrir em suas próprias inexploradas entranhas a perene, insuspeitada  
alegria  
de con-viver.  
(ANDRADE, 1978, p. 448-450)*

Este é o último mistério e tão antigo mistério – “conhece-te a ti mesmo”. Em um mundo no qual os grandes limites e horizontes foram transpostos, no qual os mistérios do universo foram afastados na instância divina e transformados em números e teorias e no qual a subjetividade e individualidade ganham maior importância do que a comunidade, isto é, mundo no qual o “eu” é o primeiro plano diante da coletividade, resta o descobrimento de si. Este é o mistério da máquina do mundo de Claudia Roquette-Pinto.

“A difícilima dangerousíssima viagem de si a si mesmo” é representada por um caminho sem costas nem frente, no qual, na vazante, revela-se o “exame de equívocos”. A elevação do conhecimento próprio à categoria de mistério maior aponta à introspecção enquanto solução dos conflitos existências, opção difundida principalmente a partir da psicanálise de Freud e hipertrofiada nas últimas décadas, sob a qual reside a máxima de um discurso que apresenta como solução o homem conhecer as causas dos próprios traumas a fim de tornar a vida mais profícua e encontrar a felicidade.

Além disso, a abertura ao mistério na obra de Claudia também ocorre nas águas fendidas do rio. O rio relacionado ao conhecimento próprio é uma imagem recorrente na literatura e em outras áreas, a origem da metáfora encontra-se em Heráclito de Éfeso (535-475 a.C.) em reflexões sobre a passagem temporal e as mudanças dos homens: “Tu não podes descer duas vezes no mesmo rio, porque novas águas correm sempre sobre ti”. (HERÁCLITO, In: PRÉ-SOCRÁTICOS, 2005, p.32). Para o filósofo grego, tudo se encontra em perpétua mudança – o tempo, fluxo contínuo na imagem do rio, e o homem, que nunca é igual a si mesmo. Neste sentido, em “a caminho”, o fluxo da vida, representado pelo rio, “carrega” o eu-lírico até o momento da revelação da máquina do mundo, na “curva”, imagem que infere uma mudança de direção, e sobre as “águas fendidas”, imagem que infere um momento de suspensão do fluxo para a reflexão/revelação do mistério intrapessoal.

Das águas fendidas surge o gravatá, designação de plantas epífitas terrestres. Epífitas são plantas comumente encontradas em florestas tropicais, nas quais, devido à densidade vegetal, a competição por luz ocasiona interessantes adaptações evolutivas na fauna e flora; no caso, as epífitas geralmente germinam sobre a casca de árvores, acima do nível do solo. Aparentemente, o gravatá assemelha-se a um abacaxi, no entanto, no lugar da fruta, há uma flor vermelha; sua aparência um tanto agressiva é possivelmente motivo de alguns dos outros nomes pelo qual é conhecida, tais como, abacaxi-de-raposa e erva-do-gentio.

As quatro estrofes seguintes do poema descrevem o gravatá. A primeira visualmente, a aparência bela e agressiva do gravatá – “do incêndio, das espadas,/ do verde (sem acaso)/ ruivo que picava/ as folhas de gravata”; a segunda sensorialmente– “o suave/ súbito roçar de/ dedos (vermelho-/ acicate) no umbigo”; a terceira descreve às funções em uma perspectiva quase utilitarista – “servindo de pasto/ para besouros, girinos/ bebedor de símios”; e, por fim, a quarta descreve a “personalidade” – “o gravatá – o severo/ cerne,/ o fero centro que ergue/ verde-negro, estrela/ de silêncio/ e precisão”.

Em nossa interpretação, o gravatá é imagem da subjetividade do eu-lírico. No movimento de introspecção, é revelado a interioridade do ego, representado pelo gravatá, flor de aspecto belo e agressivo, que nasce acima do solo, que vive à sombra das árvores tropicais, mas que, no entanto, anseia e precisa da luz. A forma mais agressiva do gravatá é descrita através da percepção visual, sentido que necessita da luz, assim como o gravatá na luta pela sobrevivência; a descrição mais suave é tátil, sentido que é aprimorado em ambiente escuro, na sombra. O gravatá também

possui funções, é alimento para uns e recurso hídrico para outros, fonte de vida para outras vidas, descrição que pode ser relacionada com o discurso que impõe a necessidade de uma utilidade para a pessoa no âmbito social, isto é, servir a um propósito dentro da comunidade, realizar sua função. Por último, a descrição da personalidade do gravatá traz as imagens mais severas, que remetem à ordem, à autoridade, e que pertencem ao regime diurno do imaginário que “tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e do guerreiro, os rituais de elevação e da purificação” (DURAND, 2002, p. 58). Estas imagens, caracterizadas pela antítese, revelam uma oposição agressiva entre o cerceamento e a repressão que a cultura imprimem à subjetividade e a resistência. O silêncio é a escolha de não dizer. O contrário da ausência, o silêncio excede as denominações, os conceitos, os esquemas, mas não materializa, é o inominável, preciso apenas enquanto força. No entanto, o silêncio também é heterogêneo, estrutura infinda de possibilidades, alteridade inserida na unidade. E é na interioridade silenciosa que a água se turva, tudo se torna indefinível à visão, oblitera-se a íris. O universo das coisas certas se desfaz, o rio dobra, a nau, submerge, uma água dura cai dos céus e golpeiam como um pai; o que não é dizível, o que não é visto, aquilo que à audição e à visão é indistinguível, recai agressivamente ao tato. A subjetividade a ser revelada pela máquina do mundo não é dedutível pelos sentidos sobre os quais toda a racionalidade ocidental está fundada, não há dialética ou divisão e conceituação positiva, alteridade e unidade não se distinguem, mas são sentidas. O caminho a seguir no rio é sombrio – “(tateio à guisa de aprendiz)/ dedo cego” –, e o eu-lírico descobre que as “ferramentas” que a cultura e a ciência lhe ofereceram não servem para a distinção e compreensão do universo interior ao qual pretendia descobrir:

[...]  
 mudo, vazio,  
 cingido pela água difícil, braçando no lodo, sigo, às escuras,  
 a mão nua abrindo o fio (começa comigo) a costura invisível  
 do rio  
 (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 22)

O incômodo do lodo é representado pela valorização negativa do negro, símbolo de um temor fundamental, do risco natural, da morte, do pecado, do julgamento, imagens nictomórficas do regime diurno que são contrapostos pelas imagens ascensionais e luminosas, “as trevas são sempre o caos e o ranger de dentes” (DURAND, 2002, p. 92). O não se descobrir é a cegueira, a figura inquietante do cego, ou ainda, loucura, a senilidade, a consciência decaída, degradada, infensa à racionalização. A máquina do mundo do eu não se descobre, nem se revela, não é a termo certo, mas a violência de sua presença tátil existe dolorosa e fascinante.

A imersão na subjetividade, objeto da máquina do mundo de Claudia Roquette- Pinto, deslinda um questionamento, que na obra *zona de sombra*, repousa sobre os enigmas do eu e, em consonância, sobre as opções estéticas e o valor da arte a partir deste ego que insurge na poesia.

## Bibliografia

- ALIGHIERE, Dante. **A divina comédia: paraíso**. Tradução de Italo Eugênio Mauro. São Paulo: 1998.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 2006. ANDRADE, Carlos Drummond. **Nova reunião: 19 livros de poesia**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Klick, 1999.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arqueologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- JENNY, Laurent. **Intertextualidades**. Coimbra: Livraria Almeida, 1979.
- MARTINS, Roberto de Andrade. **O universo: teorias sobre sua origem e evolução**. São Paulo: Editora Moderna, 1994.

PRÉ-SOCRÁTICOS. **Os pensadores: Pré-Socráticos.** São Paulo: Nova Cultura, 2005. ROQUETTE-PINTO, Claudia. *zona de sombra*. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

## Anexo 20

GRÜNEWALD, Jose Lino. As palavras fora do padrão. **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 de jan. de 1994. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html#saxifraga>. Acesso em: 24 de set. de 2013.

### **As palavras fora do padrão**

O Globo (Prosa & Verso) - 23/01/94

“Quem na face escura/pendura a lua/esse sorriso?” Claudia Roquette-Pinto despacha o seu cartão de visitas. De fato, “um desatino de asas”. O título do livro – “Saxífraga”—já diz quase tudo.

Esculpir com as palavras: não mais o buril de Gautier, porém a tensão de palavras-coisa (assim falava a poesia concreta). Na orelha, Carlito Azevedo lembra o poema de William Carlos Williams – “Uma espécie de canção” – onde está a saxífraga, que é “minha flor que rompe as rochas”. E neste curto poema do amigo de Pound está a bússola da obra de Claudia: “Compor (não idéias/ mas coisas) / Inventar!” E, assim como de praxe, caímos na frase esteticamente histórica de Mallarmé: “A poesia não é feita com idéias e sim com palavras”.

O livro apresenta 30 poemas, sendo que três em prosa. Um deles – “Deserto para ouvi-las”—de altíssimo coturno, com o discurso deslizando com o entremear daqueles asteriscos fisiognômico-significantes. Cada poema ocupa só uma página, como se esta última fosse até moldura. Quem sabe?

Vamos agora ao método da poeta. De saída, o domínio dos substantivos concretos. A partir disso, na maioria dos casos, cria um ritmo intencionalmente “irregular”, sincopado, rascante, através do uso intensivo do enjambement e da tmesa – só de tmeses, ao longo do livro, contamos 44. Ao mesmo tempo, abolir a pontuação convencional dos sinais gramaticais (poderiam, por contradição, traduzir o “ruído que perturba a informação”). Só existem alguns dois pontos – e um ponto, poucas vírgulas, os travessões, algumas vezes dispensáveis, são mais frequentes. E modular o texto com alterações e assonâncias – bons exemplos: “desvendava o vendaval” ou “ dentro de ti medita um sol mediterrâneo”.

Então, desfechando o processo, chegamos ao núcleo, ou cerne, ou recheio: o próprio poeta girando em torno de si mesmo e de sua visão ou sensação do mundo. Daí, a razão estética (isso ocorre em todos os casos) e seus motivos. No tocante a “Saxífraga”, são quatro os focos de indução: as coisas, as pessoas (incluindo a própria autora), os pintores e – o principal – a poesia.

Os poemas em torno dos pintores são instigantes e criativos, plenos de efeito – já não trouxesse a autora uma predominância colossal da fanopéia. Exemplos: “Snap-shot” (Claude Monet), com o terceto “quando foi que eu saí daquele rosto/ e do olhar-redondo: olho-poço / em que me debruço (tombo) agora?; “Stabile” (Calder) – que assim começa: “coisa esquisita equili/brada e libera, em dédalos...”, o casal (Marc Chagall): “ela mulher em fuga breu vestido rufla/ ele eis um homem que aprendeu a flutuar.”

Não estamos diante de um livro fácil; já fica até evidente pela amostragem que fiz. Mas o novo está o difícil. Não se trata aqui do santo hermetismo. O desafio mora no convite para destrinchar o relacionamento das palavras, um relacionamento não-convencional a fugir dos padrões daquele discursivo tradicional. Além do já citado William Carlos Williams, daquele poema do jarro de Wallace Stevens, das afinidades com um Francis Ponge ou o Lorca dos poemas curtos, das “Canções”, resta a sensação de que se chega a um nível substantivo. Claudia fala em “the armed vision”. Isto logo nos faz lembrar aquela grande linhagem da crítica americana de grande objetividade, aquela de um Empson, um Richards, um Brooks, um Warren, um Blackmur, Burke etc., muito superior aos estruturalistas franceses da década de 1960 (Barthes, a exceção). Achamos curioso esse seu encaixe do “olho armado”.

Enfim, a homenagem ao Tio Iauaretê, digo Guimarães Rosa, numa peça precisa e que termina no melhor da linha cabralina: “e o rastro: areia/ que desaba/ ao peso, sempre/ das patas”. Palmas. Além de Carlito de Azevedo, com as suas “Banhistas”, e de Alexei Bueno, com o seu “Lucernário”, “Saxífraga” é um dos raros livros de poesia criativa nestes dois ou três últimos anos.

## Anexo 21

MORAIS, Vanessa Rodrigues de. Retratos da violência na poética de Claudia Roquette-Pinto. **Revista UnB**. Brasília, 2014. Disponível em: [http://bdm.unb.br/bitstream/10483/9338/1/2014\\_VanessaRodriguesDeMorais.pdf](http://bdm.unb.br/bitstream/10483/9338/1/2014_VanessaRodriguesDeMorais.pdf). Acessado em: 01 de março de 2015.

### Retratos da violência na poética de Cláudia Roquette- Pinto

Vanessa Rodrigues de Moraes  
Universidade de Brasília (UnB)

**RESUMO:** O presente artigo objetiva salientar aspectos da violência social e seus reflexos dentro da poética de Cláudia Roquette-Pinto, em específico em seu poema “Sítio”. Será abordado o modo com o qual a autora trabalha suas criações, e que resulta na classificação de suas obras como referência no âmbito da poesia contemporânea brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura contemporânea; violência urbana; crítica social.

#### Retracts of violence in the poetry of Claudia Roquette-Pinto

**ABSTRACT:** The present article aims to emphasize aspects of social violence and its effects in the poetry of Cláudia Roquette-Pinto, in special into her poem “Sítio”. It will be discussed the way that the author works her creations, which results in the classification of her artworks as a reference within contends about Brazilian contemporary poetry.

**KEYWORDS:** Contemporary literature; urban violence; social criticism.

## 1. SOBRE A IMPORTÂNCIA DA LITERATURA E DA POESIA

O homem desde os primórdios sente a necessidade de expressar seus sentimentos por meio das representações artísticas. Tais representações evoluíram junto com o pensamento humano, reforçando o caráter de humanidade, autenticidade e importância da subjetividade humana em cada período histórico e de acordo com o desenvolvimento intelectual alcançado.

A literatura, como representação artística, possui o caráter de proeminência diante das formas estéticas que perpassam o tempo, serve como um grande arquivo de conhecimento e vivências construídas pelo homem, tendo como peculiaridade o poder de manifestar-se sobre algo que não foi produzido ou sobre algo pode ou não vir a acontecer, tornando-se importante fruto da compreensão humana sobre o meio em que a cerca, revelando a cultura de cada povo.

Nacionalmente, nossa literatura desempenhou diversos papéis durante os séculos até o momento atual. De início, a escrita tinha como função catalogar e informar sobre o novo mundo que estava sendo desbravado em meados dos anos 1.500, descrevendo suas particularidades, seguindo depois com a missão de catequização e expansão dos ensinamentos praticados pela cultura cristã, sendo este um assunto polêmico entre os estudiosos ao se caracterizar o período como literário ou não, e por serem escritos feitos por portugueses sobre a natureza e o homem brasileiro.

No século XVII, seguindo moldes do colonizador europeu, tivemos manifestações poéticas no período Barroco, onde os primeiros ensejos de crítica sobre a cultura e sociedade brasileira começaram a apontar em poesias de autores como Gregório de Matos que desenvolveu poemas líricos, religiosos e satíricos.

Ao final do século XVIII e início do século XIX, as manifestações literárias se firmaram ligadas a questões políticas, como tendência cultural e ideológica de aspiração à independência da colônia em relação à metrópole colonizadora, denominada de estética do Arcadismo.

No desenrolar do século XIX, a literatura foi caracterizada como período do Romantismo, onde ocorreu maior difusão ao público, em poesias de cunho social, satírica, satânica e épica, traçando um panorama dos



costumes e demonstrando o desenvolvimento do espírito crítico voltado para as contradições próprias da época. A importância deste período na literatura nacional é reafirmada por Antonio Candido, ao apontar que: “Pela altura dos anos de 1950 e 1960, um fato importante foi a voga do romance, que serviu de instrumento para revelar o país através da descrição de lugares e modos de vida. Há o romance de costumes, de um realismo misturado ao destempero melodramático, ou atenuado pelo bom humor mediano”. (CANDIDO: 2010, p.55)

Acompanhando a periodização da literatura nacional, ao final do século XIX, com uma reação antirromântica, novas tendências inspiradas em modelos europeus ocorreram nos denominados Realismo e Naturalismo, que adaptaram à sociedade brasileira uma nova complexidade ideológica, apresentando um estímulo no olhar crítico e realista, e ligados a temas que expunham a pobreza, e a exploração geográfica e econômica, por exemplo.

Durante o mesmo período, coexistiram influências dos movimentos Parnasianismo e Simbolismo, ambos com pouca ou quase nenhuma desenvoltura sobre críticas sócio-políticas, atentaram-se mais para o esmero da linguagem e rebuscamento da escrita, com abundância em temas sentimentalistas, e em relação à forma pautados na busca de padrões da tradição classicista. Candido leva-nos a indagar se:

“A visão luxuosa dos parnasianos (...) representava para as classes dominantes uma espécie de correlativo da prosperidade material, e para o comum dos leitores, uma miragem compensadora que dava conforto.” (CANDIDO: 2010, p.73)

Com o advento do século XX, a literatura de cunho regionalista firmou-se ao destacar aspectos de culturas locais, do homem campestre, apresentando

aos leitores urbanos as diferenças no modo de falar e nos costumes deste novo sujeito, serviu para expor algumas contradições encontradas no país.

O movimento sociocultural modernista, que se consolidou nas primeiras décadas de 1900, trouxe grande impacto em todas as produções artísticas, e principalmente na literatura. A partir de manifestações de resistência e de quebras de paradigmas, serviu de base na solidificação de uma nova identidade nacional, ressaltando as culturas populares e apresentando um aspecto diferente no tratamento da linguagem escrita, valorizando o uso coloquial da linguagem.

Como reflexo do desenvolvimento econômico do país e de mudanças em sua estrutura social, tendo influência no processo de industrialização e das novas relações de trabalho, a produção que se tem após a metade do século XIX desenvolve temas que expõem a decadência do homem que luta pela vida em meio à desordem social. A crítica permanece sobre a dualidade entre o desenvolvimento das cidades em contraste com o atraso de algumas localidades, há o amadurecimento do romance regionalista.

Os movimentos ocorridos durante a formação da literatura brasileira foram importantes para encontrarmos a configuração com a qual podemos deparar-nos atualmente.

A literatura segue assim como o homem uma evolução. Uma “vertente literária” que tem um aspecto diferencial é a “poesia,” a poesia expõe as individualidades, traz os reflexos da máxima humana, denuncia com voracidade, pode ser sutil, pode ser desencantadora ou a mais tenra forma de escrever. Para Paz: “A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza (...) a poesia revela este mundo; cria outro.” (PAZ: 2012, p. 21)

**O estudo da poesia contemporânea brasileira** permite que sejam traçados novos significados sobre o modo em que vivemos, nos relacionamos e somos representados nas expressões artísticas, pois de acordo com Paz: “O poema não é uma forma literária, mas o ponto de encontro entre a poesia e o homem.” (PAZ: 2012, p. 22) . Dessa forma, a poesia é uma ponte literária que permite ao homem divagar e vivenciar outras realidades.

## 2. A AUTORA

Dentre muitos artistas da atualidade, contamos com o brilhantismo de Cláudia Roquette-Pinto, que trabalha em poemas sem versos e em versos livres, sua poética segue uma diversidade temática fecunda em ideias e expressões.

Oriunda da cidade do Rio de Janeiro, Cláudia Roquette-Pinto, nascida em agosto de 1963, formou-se no campo da literatura na Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC)-RJ, expondo seu talento no início da década de 1990, ao apresentar uma nova modelagem do fazer poético, vindo gradativamente a cada obra produzida a fortalecer-se como expoente na poesia contemporânea nacional.

Com cinco livros publicados, sua estreia ocorreu com *Os dias Gagos* (1991), seguindo-se dos aclamados *Saxífraga* (1993), *Zona de Sombra* (1997), *Corola* (2000) e *Margem de Manobra* (2006), além da obra infanto-juvenil *Botoque e Jaguar – A Origem do Fogo* (2011). Como resultado de sua competência possui vários de seus poemas difundidos em antologias poéticas, representativos do momento atual da literatura brasileira.

Acerca das características de sua obra, Cláudia Roquette-Pinto apresenta notável leveza poética, com muitas indagações e dilemas sensorio- perceptivos. Ao realizar um estudo sobre sua poética, a pesquisadora e doutora em literatura Fabiane Renata Borsato elucida características de sua produção demarcando marcas importantes na técnica da escrita de Cláudia, em suas palavras:

[...] dois elementos importantes e recorrentes na poesia de Claudia Roquette-Pinto, a espacialidade e a temporalidade, anunciadas desde a primeira obra como agentes capazes de gerar dor, silêncio, perdas e uma escrita limítrofe porque feita no intervalo espaço-temporal. (ROQUETTE-PINTO: 2000, p.37)

A autora desenvolve um trabalho sobre ritmo, rima e aliteração agregando bastante musicalidade. A leitura de seus poemas ocorre de forma dinâmica, além de trabalhar com maestria sob recursos metafóricos. Suas temáticas perpassam vários assuntos, que vão desde questões sobre a feminilidade, às relações com o corpo, ao relato do cotidiano. Por vezes há um desencanto em seu olhar poético e em algumas de suas poesias demonstra muita perspicácia ao expor problemas sérios da sociedade, abordando também a violência e a banalização desta que se explicita por meio dos poemas de Pinto.

A autora apresenta também um erotismo pungente, que nas palavras dos literatos Iumna M.Simon e Vinicius Dantas ao analisarem *Corola*, poema que se encontra em seu livro de mesmo nome lançado no ano de 2000, Cláudia expressa desmoronamentos internos e externos à sua sensibilidade criando uma atmosfera intensa entre um sensualismo masoquista e uma sexualidade contida, no entanto até mesmo nessas situações de furor sexual a autora demonstra indiferença, certo tédio e até mesmo passividade em situações que vão de choros calados a gritos incontidos

Novamente Simon destaca outra característica marcante ao afirmar que este reflexo em sua poesia é como se Cláudia:

[...] estivesse buscando técnicas para expor o custo físico e emocional de sobreviver no inferno da violência urbana, que não é diretamente nomeado, mas figurado em muitas variações de aflição, pânico, insegurança e asfixia. (SIMON, 2009, p.138)

Destacando a autenticidade da sensibilidade criadora de Cláudia, o ensaísta Castro afirma que a autora: “[...] revela um profundo trânsito criativo que nasce de seu alto grau de lirismo. É uma poetisa que fixa seu olhar no mundo e nas transformações tanto fora como dentro de si mesma” (CASTRO: 2011, p.162). Para tanto a autora traz uma dualidade entre o real e o ficcional, uma certa inalterabilidade psíquica diante de situações de extrema violência.

Tais citações servem para elucidar sua poética, pois ela apresenta uma contraposição de sensações. A autora perpassa entre cenas cotidianas e várias formas de violência e degradação humana, seja sobre a violência física, seja sobre a psicológica. Dentre algumas características descritas, e que são parte de sua produção, o que costuma surpreender é a naturalidade com a qual o olhar poético transmuta a violência do meio em que vive diretamente para suas obras.

Como poeta contemporânea, a autora insere em suas poesias elementos que são advindos das outras artes, como a pintura a escultura e até mesmo das artes visuais como o cinema e a fotografia. É possível perceber em várias de suas criações uma forte multidisciplinaridade com as outras expressões artísticas e o diálogo com nomes famosos expoentes das outras vertentes, através de citações e menções diretas, quase como uma homenagem, o que nos permite observar o apanhado cultural que serve de inspiração da artista, e que ajudam a moldar sua forma de atuação na literatura atual.

Seu poema “Sítio”, que introduz ao leitor sua poesia do livro *Margem de Manobra* lançado em 2006, configura um belo exemplo no qual Cláudia Roquette-Pinto trabalha a linguagem em rimas e aliterações, apresentando uma dinâmica das artes contemporâneas, fazendo com que seu receptor sintase imerso em um cenário urbano desolador, e presencie um acontecimento de violência gratuita, que tem como intenção levar o leitor a uma reflexão sobre o caos presenciado dia-a-dia.

De maneira atônita a autora descreve uma violência intensa. Entre o seu distanciamento e toda a violência que “pulsa” em sua poesia, Cláudia Roquette-Pinto apresenta um modo inovador de criticar as desigualdades sociais, com o trabalho na sensibilidade poética e denúncia das mazelas, principalmente, um retrato de condições precárias na favela e no morro. A autora perfaz um caminho entre a vida cotidiana no morro e uma violência que se apresenta de forma “instantânea,” o que choca é a forma como se exime de julgamentos sobre o que está sendo explanado e como se demonstra resoluta diante de situações que amedrontam.

A vida urbana, testemunha aas diferenças e contrastes sociais, a inserção da cidade como elemento na literatura é reflexo da estrutura desenvolvida em nossa sociedade e carrega em sua formação a violência como parte constitutiva, segundo Gomes:

A cidade se mostra para seus habitantes, é o reflexo de nossas ações, um espetáculo da civilização em sua história e sua atualidade, determina nosso cotidiano e dá forma aos nossos quadros de vida, é nosso presente turbulento e nossos velhos medos. (GOMES:1999, p.

20)

A violência é um elemento que está sempre presente nas expressões artísticas, vindo a ser bastante utilizada por artistas contemporâneos, em poesias, fotografias, pinturas, vídeos e alguns filmes atuais em que se destaca o papel da violência, do sofrimento causado pela morte e pelo medo, e da guerra civil, onde abusa-se da fórmula polícia, bandido, tráfico, favela, hostilidade, para se conseguir a simpatia dos espectadores.

Facilmente nos deparamos com telenovelas diárias e programas de jornalismo sensacionalistas que se alimentam do tópico, que incessantemente buscam eventos trágicos, onde o tema é explorado ao extremo e das mais variadas formas, como se o público não já estivesse saturado inclusive com a violência que sofre na vida real. A verdade é que a tirania cai no gosto popular, tornando-se assunto de curiosidade, traz à tona os sentimentos mais primitivos e animalescos que carregamos intimamente, e reforça o sentimento inerente ao homem que é a agressividade, e o instinto de sobrevivência.

Na música também é possível nos depararmos com canções de letras bem trabalhadas, onde os compositores aproveitam para desenvolver letras de protesto, de denúncia e indignação com as desigualdades sociais, com a violência e corrupção, que encontramos em nosso país.

Surgindo a oportunidade e havendo uma sensibilidade no trabalho intelectual sobre este assunto, alguns artistas aproveitam para ampliar na mídia, duras críticas acerca da sociedade desumana que nos cerca, exegeses que muitas das vezes passam despercebidas pela visão daquele que busca apenas entretenimento barato, e se omitem de refletir sobre o tema.

Para o professor de literatura da PUC-RJ, Karl Erik Schollhammer, o objetivo principal nas expressões artísticas, na literatura, que imprimem assuntos sobre a violência, se reside no fascínio e nos enigmas causados por ela “tanto na dor quanto na brutalidade cega e irracional do ato violento, e a expressão torna-se uma maneira de se aproximar da violência e ao mesmo tempo de se proteger dela”. (SCHOLLHAMMER, 2013 p. 8).

### 3. IMPLICAÇÕES DO POEMA: “SÍTIO”

A princípio, percebemos no poema de Cláudia em questão, a dualidade em que no momento que lemos “Sítio”, nos vemos distantes da poesia, e aos poucos sendo ambientados, transportados e inseridos nas cenas criadas, experimentando seu caráter de poesia sensorial.

Acreditando-se na existência da sensatez, é possível afirmar que grande parte das pessoas não gostaria de testemunhar a morte do menino (que ocorre ao final do texto), pois fugimos de situações traumáticas como esta, no entanto nos aproximamos da barbárie, visto que em nossa realidade presenciamos a todo o momento a relatos cotidianos, notícias e momentos trágicos, problemas emergentes do estado de violência urbana ao qual somos impelidos a conviver.

Tal qual se pode observar no poema Sítio, as dinâmicas criadas por Cláudia ressaltam o que acontece em nossa sociedade, principalmente no âmbito de muitas metrópoles, a violência é quase uma entidade, muito temida e permeável. Schollhammer discorre que: “Desejemos ou não, respiramos violência por todos os poros na cidade. É uma realidade terrível e ao mesmo tempo uma densa argamassa que aglutina a comunidade”.

## Sítio

O morro está pegando fogo. O ar incômodo, grosso,  
faz do menor movimento um esforço, como andar sob outra atmosfera, entre panos úmidos, mudos,  
num caldo sujo de claras em neve.

Logo no início do poema há a integração, a autora nos coloca em observação de um morro, não  
qualquer morro, porém este está em fogo o que remete caos e violência, favela, e como se em um misto de  
realidade e sonho logo ocorre um desajuste, pois o ar é causa de mal-estar, e faz com que o sentimento de  
realidade seja apartado.

Na fuga destas realidades, surge a sensação de se estar em outra atmosfera, o caminhar se torna pesado e  
desmotivado. Em “panos úmidos, mudos,/ num caldo sujo de claras de neve”, Cláudia se serve de figuras de  
linguagem quando coloca o objeto “panos úmidos, mudos” numa referência às pessoas que, impotentes,  
observam o morro pegar fogo.

Acompanhando os próximos versos da poesia:

Os carros, no viaduto, engatam sua centopéia: olhos acesos, suor de diesel,  
ruído motor, desespero surdo.

O sol devia estar se pondo, agora

\_ mas como confirmar sua trajetória debaixo desta cúpula de pó,  
este céu invertido?

Neste trecho Roquette-Pinto traça uma configuração urbana, a qual conhecemos bem pelo horário do “rush”,  
os olhos acesos são os carros com seus motoristas anônimos suando diesel no engarrafamento, que  
preparam-se para a noite que chega, num ambiente não muito agradável podemos sentir a metrópole que  
fervilha, pessoas que voltam de seus trabalhos para a segurança do lar, tramitam como um só ser por  
entre poluição e desespero, e experimentam sentimentos de cansaço e agonia, diante de uma situação da  
qual não há escapatória.

Para o pesquisador em literatura Castro:

Claudia Roquette-Pinto vai além dos extramuros de uma perfeita descrição do real. Ela Utiliza-se de  
um sujeito poético que demonstra a dura e patética vivência de uma realidade (tiros pela madrugada) que,  
muitas das vezes, termina em tragédia (que a bala varou sua cabeça?). (CASTRO: 2011, p.163)

O autor ressalta seu pensamento e se relaciona com o posicionamento de Cláudia Roquette-Pinto ao  
escrever que o artista contemporâneo: “Além do mais, observa que o dia-a-dia do eu poético é empregado  
como temática para metaforizar a vida e expressá-la como plano existencial.” (CASTRO: 2011,  
p.163), destacando que o este assume uma posição frente ao momento atual, a contemporaneidade que  
vivemos, e vivendo no incômodo que é expresso em sua arte com a simbolização de medos e temores, e em  
suas paranoias e fobias, sentimentos universais atrelados à experimentação da violência em suas  
diversas formas.

De acordo com a literata e pesquisadora da poesia contemporânea brasileira, Sylvia Helena Cyntrão,  
“Não por acaso, a contemporaneidade pode também ser descrita assim, como sendo um espaço em que os  
universais são profundamente questionados, cedendo espaço às particularidades.” (CYNTRÃO: 2008, p.85).  
Cláudia Roquette-Pinto aproveita para expor sentimentos de fragilidade e tensão, a partir de sua aguçada  
percepção de algo que não está certo, e que choca conforme trabalhou esta intenção em seu poema, como  
forma de crítica.

José Ortega y Gasset jornalista e filósofo espanhol, em seu livro *A desumanização da arte* afirma  
que “o objeto artístico só é artístico na medida em que não é real” (ORTEGA Y GASSET: 2008  
p.27), esse pensamento convida a ver além da emoção e do sofrimento que abala o personagem do poema,  
mas sim deter a atenção no trabalho com o jogo de palavras que permitem ao leitor sentir-se submerso na  
tensão causada pelo conteúdo apresentado, técnicas que Cláudia desenvolve suas ideias para conquistar uma  
aproximação o leitor com a crítica social que faz, causando choque e reflexão.

Sua defesa do elemento artístico é compartilhada também pelo filósofo alemão Theodor W. Adorno, quando  
este palestra sobre as relações entre lírica e sociedade, para ele: “A referência ao social não deve levar para  
fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela, É isso o que se deve esperar, e até a mais  
simples reflexão caminha nesse sentido. Pois o teor [Gehalt] de um poema não é a mera expressão de  
emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em

virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente o que todos vivenciam.” (ADORNO:2003, pg. 66 )

Seguindo a análise do poema, nos deparamos com o presságio da morte, num movimento de deslocação e aproximação, o mar longe não agrega conforto, enquanto o cachorro em estado desprezível chega-se até a porta do lar para morrer, evidenciados conforme segue:

Olhar o mar não traz nenhum consolo (se ele é um cachorro imenso, trêmulo, vomitando uma espuma de bile, e vem acabar de morrer na nossa porta).

Para completar, na análise feita por Simon, percebemos que a morte ronda, e dela não se pode escapar, o cachorro sofre, e o que se é permitido fazer é apenas a observação de sua agonia.

O acontecimento é narrado como um fenômeno natural, atmosférico ou climático, inclusive pelo uso de prosopopeias alucinadas de predileção da autora, como se lê no quinto bloco: o mar, que aí não se abre para horizonte algum, é representado como um cachorro hidrófobo em convulsões de espuma, sempre à beira da morte. A desordem é acompanhada pela natureza, como se a premonição de morte fosse aos poucos engendrada pela própria paisagem, naquele sítio. (SIMON: 2008, p.157)

No desenvolvimento do poema até o momento, podemos perceber a forte marcação de ritmo feito pela autora. Utilizando-se da mescla na sonoridade dos fonemas /f/ /n/ /s/ /z/ e /t/, que perduram até o final de todo o texto, projeta no leitor a sensação de aderência, de apatia, e fragmentação, exaltando uma respiração cansada e entrecortada pelo torpor e confusão da cidade.

Outro artifício o qual a autora inclui em sua poesia, é o recurso da anfibologia, apresentando palavras que podem deter ao texto diferentes significados, a começar pela análise do título, o sítio pode referir-se a certa localidade delimitada, como também para um estado de espírito que se revela num sentimento de clausura e aprisionamento, o que remete ao olhar de vigilância e medo. Em se tratando deste recurso para o professor literário e ensaísta da PUC-RIO, Britto, um dos diferenciais que Cláudia apresenta é a polissemia, conforme escreve em seu ensaio sobre a autora, destacando que:

A polissemia — que começa com o título, o qual aponta para “lugar”, “chácara”, “cerco antes de um ataque militar” e “estado de sítio” — e as imagens impactantes do poema, que animalizam seres inanimados — o “suor /de diesel” dos ônibus e caminhões, “o mar que” é um cachorro imenso, trêmulo / vomitando essa espuma de bile “que vem acabar de morrer na nossa porta”, culminando com a transformação em bicho da bala que vara a cabeça do menino no verso final. (BRITTO: 2010, p. 17)

Para o crítico, Cláudia Roquette-Pinto, possui como particularidade, que é atributo compartilhado de sua geração a oposição a espontaneidade confessional na poesia contemporânea e: (...) o caráter essencialmente construído e pensado de sua poesia, sua condição assumida de obra elaborada por alguém que conhece os recursos de sua arte e os utiliza de modo consciente. (BRITTO: 2010, p.01)

Dito isso, é importante afirmar que Cláudia, mesmo sendo uma artista que criou um estilo todo seu, é também um produto de seu tempo e lugar, uma poeta de sua geração. Como já foi observado, a recusa do confessionalismo associada à disposição de trabalhar com a emoção, o apreço pela forma que não redundam em formalismo. (BRITTO: 2010, p.3)

Britto nos revela que desde a estréia Roquette-Pinto obteve destaque na cena literária nacional, conforme escreveu que:

Sua publicação inicial (na revista Inimigo Rumor, em maio de 2001) causou, nos meios literários, o tipo de impacto que hoje em dia é às vezes provocado por uma obra de ficção em prosa ou um filme, mas raramente por um livro de poesia, e mais raramente ainda por um poema individual. (BRITTO 2010, p.16)

O apontamento de Britto realça o cuidado que Cláudia possui ao escolher bem o encaixe das palavras e o uso dos signos em suas criações, vincula-se ao que defende Octávio Paz (intelectual mexicano) em seu aclamado livro *O Arco e a Lira*, onde trata da arte poética. Ao escrever sobre o ritmo na poesia, afirma que:

Não há cores nem sons em si, desprovidos de significação: tocados pela mão do homem, eles mudam de natureza e adentram o mundo das obras. E todas as obras desembocam no significado; o que o homem toca se tingem de intencionalidade: é um ir para... O mundo do homem é o mundo do sentido. Ele tolera a ambiguidade, a contradição, a loucura ou o embuste, não a carência de sentido. (PAZ: 2012, p.27)

Além disso, a poesia lírica traz uma nova possibilidade de relação semântica, pois apresenta um vínculo sensorial, o que faz com que o autor tenha como leque uma disponibilidade de amplas significações,

segundo Paz: “Cada palavra – além de suas propriedades físicas – contém uma pluralidade de sentidos.” (PAZ: 2012, p.29). Cláudia serve-se de aliterações, rimas e ritmos usados como instrumentos que fazem com que tenhamos uma experiência sensorial, e, essa elaboração é intencional. O som ambienta o leitor e aproxima do que a autora quer transmitir, criando uma experiência inovadora.

Conforme a noite chega, carrega junto dela a sombra e a escuridão, estas que não somente atreladas a questão temporal, mas que dia-a-dia cumprem seu papel de trazer aspereza à sensibilidade, Cláudia Roquette-Pinto insere características humanas na paisagem, e dota de elementos humanos as margaridas e as rosas, que passam a ter olhos e coração enquanto imóveis observam o burburinho. Elementos da natureza são recorrentes em muitas de suas obras.

Uma penugem antagonista

deitou nas folhas dos crisântemos e vai escurecendo, dia-a-dia,  
os olhos das margaridas, o coração das rosas.

Dando andamento ao poema:

De madrugada,

muda na caixa refrigerada,

a carga de agulhas cai queimando tímpanos, pálpebras:

Cláudia desvela a imagem de mais uma cena atordoante, tarde da noite, o morro ainda em guerra, pega fogo, e /a carga de agulhas cai queimando/ – projéteis perfurantes e mortais atingem aos residentes, escancarando a violência urbana e se impondo ser observada e ouvida pelas pálpebras, e pelos tímpanos daqueles que vivem em estado de sítio, afligidos pela cena, não há escapatória para esse comportamento.

O menino brincando na varanda. Dizem que ele não percebeu.

De outro modo poderia ainda ter virado o rosto: "Pai!

acho que um bicho me mordeu!" assim

que a bala varou sua cabeça?

No desfecho do poema ocorre o momento de perplexidade, a bala perdida partida não se sabe de quem, mas oriunda da cidade, atinge a cabeça de um menino, que inocentemente brincava na varanda de sua casa, na proteção do lar. A violência urbana é esmagadora e rompe qualquer barreira não escolhendo seus destinos, todos estão sujeitos à barbárie, homens e mulheres, jovens, idosos, crianças, gestantes. Uma crítica árdua, porém muito real, apontada pela sensibilidade da poeta, chega a comover quem a lê.

Conforme relata Simon, é o menino, talvez devido à ingenuidade pueril, o único representado no poema, que não percebe o estado hostil a sua volta, e que, portanto não vive com esse sentimento de aprisionamento, medo e paranoia, numa cidade sitiada pela brutalidade.

No tocante da comoção do leitor, que se sensibiliza com a barbárie banalizada tirando a vida de uma pobre criança, Schollhammer afirma que sobre a retratação da violência na literatura:

[...] de um lado haveria a brutalidade do realismo urbano e marginal, que assume seu desgarramento contemporâneo e de outro lado a graça dos universos íntimos e sensíveis que apostam na procura da epifania e na pequena história inspirada no cotidiano de cada um. (SCHOLLHAMMER: 2013, p. 323)

É o mesmo autor que em sua obra belíssima, intitulada *Cena do Crime*, escreve sobre a estética do trauma, artifícios utilizados por Cláudia em suas produções são perfeitamente enquadrados nessa concepção, ao leitor caberá espantar-se e depois sentir em seu âmago a crítica feroz, sobre acontecimentos que de tão banalizados, passam até como naturalidade aos olhos das pessoas, residindo então na capacidade reflexiva da arte literária.

A estética do trauma certamente se identifica com uma arte e uma literatura que radicalizam o efeito chocante e que, ao ativar o poder estético negativo, procuram romper a anestesia cultural da realidade espetacular, propondo um choque do real, que já não pode ser intrigado ou absorvido no próprio espetáculo. (SCHOLLHAMMER: 2013, p. 35)

A observação de Schollhammer concatena com o que o intelectual José Ortega y Gasset aponta, ao discursar sobre o afastamento enorme daquela dolorosa realidade que aproxima para afastar, no campo fenomenológico, em se tratando da realidade vivida versus a realidade contemplada, conforme expõe que:

Falar com clareza de uma escala de distâncias espirituais entre a realidade e nós. Nossas escalas, os graus de proximidade equivalem a graus de participação sentimental nos acontecimentos: os graus de distanciamento,

pelo contrário, significam graus de libertação em que objetivamos o acontecimento real, transformando-o em puro tema de contemplação. (ORTEGA Y GASSET: 2008, p. 27)

A crítica elaborada por Cláudia Roquette-Pinto em “Sítio” permite ao leitor a reflexão sobre o delicado tema que é a violência. Em sua escrita que mistura sensações que confundem o leitor em sua consciência e inconsciência, consegue de forma inovadora trabalhar a linguagem literária, usando-se de artifícios sensório-perceptivos.

Com a produção de forma de escrever sutil e ao mesmo tempo desconcertante, agrega à poesia atual um perfeito exemplar de como a arte literária, pode sim fazer com que o leitor sintam-se surpreendido e angustiados com o que lê. Há o movimento de contemplação e consternação diante daquilo que se lê, seguindo-se imediatamente de uma vontade de fuga da veracidade dos fatos que ao mesmo tempo instiga o anseio de mudar essa triste realidade, que provoca em seu receptor um “despertar”, convida-o a sair de sua anestesia, a despertar também a sua capacidade crítica.

O estudo da poética de Cláudia Roquette-Pinto revela a competência da autora em se consolidar como expoente da literatura contemporânea nacional, ao permitir que envolto nos mais variados assuntos, características de tópicos por vezes considerados como marginalidades urbanas, obtenham destaque na lírica voltada para o cunho social, demonstrando maturidade na forma de expressar e polemizar tema tão generalizado nos meios de produção artística.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W., 1903-1969. *Notas de literatura I*/ Theodor W. Adorno; tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. 176 p. (Coleção Espírito Crítico)
- BORSATO, Fabiane Renata. Artigo Solidão de Náufrago: A Poética de Cláudia Roquette-Pinto nos Jardins de Corola. *Revista de Letras*. São Paulo: 2011.
- BRITTO, Paulo Henrique. *Ciranda Poesia*. CRP por Paulo Henrique Britto- Rio de Janeiro: 2010.
- CANDIDO, Antonio, 1918 – *Iniciação à literatura brasileira*. Antônio Candido. 6ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul: 2010.
- CASTRO, Junior César Ferreira de. *Revista do Mestrado em Letras Linguagem, Discurso e Cultura – UNINCOR. Em Busca dos Parâmetros Críticos na poesia Lírica Contemporânea: Diálogo entre Brasil e Portugal*. Vale do Rio Verde: 2011.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena .Artigo - O lugar da poesia brasileira contemporânea: um mapa da produção . *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 2: 2008.
- DALCASTAGNÈ, Regina. – “Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 21. Brasília 2003.
- GOMES, Renato Cordeiro. – “A cidade, a literatura, e os problemas culturais: do tema ao problema”. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 03, n. 2: 1999.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1883-1955, *A desumanização da arte*/ José Ortega y Gasset; tradução de Ricardo Araújo; revisão técnica da tradução Vicente Cechelero. – 6.ed.-São Paulo: Cortez, 2008.-(Biblioteca da Educação. Série 7. Arte e cultura; v.2)
- PAZ, Octavio [1914-1998]. *O Arco e a Lira*: Octavio Paz. Título Original: El arco e la lira. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify: 2012.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*.-1.ed. – Rio de Janeiro: José Olympio: 2013.
- SIMON, Iumna Maria. —*Situação de sítio*||. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 82, São Paulo: 2008.
- SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. *Consistência de Corola*. *Novos Estudos CEBRAP (Impresso)*, v. 85,. São Paulo: 2009.

## Anexo 22

PETRONIO, Rodrigo. Jardins Simétricos. **Jornal de Poesia**, s/l, 2000. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/rpetronio18.html>. Acesso em: 12 de outubro de 2013.

### **Rodrigo Petronio**

#### **Jardins Simétricos**

Antes que o leitor pergunte, ou caso já esteja se perguntando, corola é o anel que envolve o miolo das flores, sem necessariamente ser parte dele. com base nessa imagem delicada e circular que Claudia Roquette-Pinto forjou o conjunto de poemas que compõem esse livro, Prêmio Jabuti de 2001, que goza de uma grande unidade temática e de composição e onde cada peça funciona como quadro, como cena de uma ação imaginária.

Assim as flores e objetos desses pequenos jardins suspensos vão se desdobrando, em associações de imagens de grande beleza que captam o leitor muitas vezes pelo inusitado de sua natureza: chuva sobre um jardim, árvores de fogo, um pequeno louva-a-deus, o céu forrado de estrelas, a serra elétrica das cigarras, a garganta como um poço vazio, pássaros tecem nuvens, aranhas enredam sua teia e grandes tubérculos repousam sobre joelhos. Todos os elementos que compõem esse microcosmo encontram sua síntese na escrita e giram ao redor da grande metáfora mãe que é a Flor, matizada aqui sob a aparência de diversas flores. Ora ela é vista sob conotações sexuais, ora como presságio de tempos que virão; ora assume a tópica da efemeridade das coisas, ora encarna em si todos os atributos femininos e logo em seguida se eriça e se ergue sob formas fálicas e rebeldes.

A partir desse locus amoenus é que Claudia revê o lugar-comum Flor sob um prisma totalmente diferente, e esses jardins espelham e refratam o mundo circundante: moedas que são estrelas, a cerejeira incorpora características de acidentes geográficos, os espinhos do cardo brotam dentro da boca, as nuvens lembram o papel em que o poema corre impresso e a tarde se estica amarela como um grito sob a borboleta de Wordsworth, que paira incólume sobre essa torrente de seres. Permeando todos eles, o silêncio, essa sarça ardente que prescindem das palavras e tenta à mudez e à contemplação todos aqueles que percorrem esses terraços. No fundo, o pessimismo, a consciência de que tudo não passa de representação, e que a verdadeira beleza é intangível. Como se diz em um dos poemas finais: o resto são nuvens, e todo poema – um engano.

A grande virtude da poesia de Claudia é sua habilidade em lidar com as imagens, e pode-se dizer até que sua poesia segue a tradição do melhor Imagismo, que vem da poesia moderna de língua inglesa, passa por Mariane Moore, um de seus vértices, e deságua em outros poetas da mesma família. Nesse domínio, suas comparações são agudas, aproximam elementos distantes, enredando-os à trama delicada de sons e sentidos desse grande tapete repleto de arabescos e pulsações telúricas, cujo conjunto de fios perfaz um único nome: Corola. Com ele Claudia se firma como uma das vozes líricas mais singulares e fortes da poesia brasileira atual.



### Anexo 23

PRECIOSA, Rosane. Excesso de imagens com rigor métrico. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 de Nov. de 1991. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html#osdias>. Acesso em: 10 de set. de 2013.

#### **Excesso de imagens com rigor métrico**

Rosane Preciosa

Existe em "Os dias gogos" - livro de estréia da jornalista Claudia Roquette-Pinto, ex-editora do jornal "Verve" - uma virtude intelectual impressa em seus versos. Entretanto esses lampejos imagéticos desandam, muitas vezes, porque não carregam em si essa "faculdade energética", que nos comunica Pound, e que traduziríamos por uma eletricidade rítmica que encanta os sentidos e o intelecto. Em seus 39 poemas, os versos exercitam-se em tantas, imagens apoiadas num rigor métrico que por vezes acabam por decretar seu refluxo rítmico.

Parece que o impulso da autora em nos revelar sua paixão pela linguagem configura-se como outra marca de seus versos. Sua poética, contudo, nem sempre nos transforma em "leitores inspirados", como diria Paul Valéry. A essa idéia de leitor inspirado se comunica uma outra também expressa por Ezra Pound: "O artista deve descobrir alguma coisa acerca da própria vida ou dos meios de expressão". E trabalhar esses meios, de expressão, naturalmente, implica "criar modelos de sensibilidade".

Com "Os dias gogos" talvez se esboce um início de projeto poético que parece desejar bem menos debruçar-se sobre o corpo de leituras poéticas empreendidas pela autora do que enfatizar, por outro lado, sua vocação para uma "poética que reflete o que o poeta viveu, viu e sentiu"—as palavras são do tradutor Paulo Henriques Britto em sua breve apresentação do livro.

É interessante especular a esse respeito: ao invés de se dizer que o poeta vive – vê – sente, talvez pudéssemos falar com mais justeza que este "ver", "sentir" e "viver" são atos de linguagem, sobre os quais o poeta se interroga. Quanto ao fato de Paulo Henriques Britto ter-se referido às "citações arcanas" que prevalecem na produção poética contemporânea, poderíamos responder como Leminski: "O que não é hermético é novela das sete".

Rosane Preciosa é mestranda em Teoria Literária na UFRJ.

Anexo 24

RAMALHO, Anna. Claudia Roquette-Pinto em noite de autógrafos na Travessa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 de Maio de 2014. Disponível em < <http://www.jb.com.br/anna-ramalho/noticias/2014/05/16/claudia-roquete-pinto-em-noite-de-autografos-na-travessa/>>. Acessado em 01 de Julho de 2014.

JORNAL DO BRASIL

**Claudia Roquete-Pinto em noite de autógrafos na Travessa**

16/05 às 14h08 - Atualizada em 16/05 às 14h10

Por Anna Ramalho

PUBLICIDADE

A **fila** de autógrafos estava grande no lançamento do novo livro de Claudia Roquette-Pinto, esta semana, na Livraria da Travessa, em Ipanema.

Reconhecida como uma das mais vozes mais potentes da poesia contemporânea, **Claudia Roquette-Pinto lançou** ontem "Entre Lobo e Cão", pela Editora Circuito, comandada pelo poeta **Renato Rezende**.

Reconhecida com o Prêmio Jabuti e com poemas publicados em diversas línguas, Claudia une nesse livro prosa poética e colagem, um trabalho que complementa sua **trajetória** na poesia. Entre os que foram homenageá-la, estavam **Luize Valente** (escritora e jornalista da Globonews), **Helena Roquette-Pinto** (psicoterapeuta), **Francisco Bosco** (escritor e colunista do Globo), **Claudio Oliveira** (Professor de Filosofia da UFF), entre outros.

Anexo 25

ROQUETTE-PINTO, Claudia. Poesia e arte. **O Carioca**. Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/entrevistas.html#obra3>. Acesso em: 29 de setembro de 2013.  
O Carioca – Revista de poesia e arte - 1998

**Esta edição da revista O Carioca traz o poema Últimas Flores, de Claudia Roquette Pinto, e uma entrevista feita por ela com o poeta Armando Freitas Filho.**

*Claudia Roquette-Pinto – Armando, você uma vez me deu o seguinte conselho: em matéria de poesia, é preciso não entregar todo o ouro ao bandido. O seu texto, que já foi comparado (pelo crítico Silviano Santiago) à brincadeira de chicotinho queimado – não estando mais onde o leitor te busca, deixando pistas – parece estar mais do que nunca voltado para a idéia de indeterminação, de estranhamento. Como você procura resolver, na sua poesia, a tensão entre significação e insignificação, entre o dizível e o incomunicável?*

Armando Freitas Filho – O bandido não é o leitor. Ele também não é hipócrita, nem meu semelhante, como queria Baudelaire. O leitor de hoje é ninguém. E o bandido somos nós mesmos querendo nos domesticar, amansar o pelo, cortar as unhas. Essa inquietude que o Silviano apontou em 1985, sempre esteve presente naquilo que escrevo; e só faz aumentar sua frequência, a cada livro. Atualmente, talvez, eu não deixe nem pistas – já que atravessar pontes, significa o mesmo que queimá-las. Não porque quero, mas porque comigo é assim, para o bem e para o mal, e sendo assim, não resolvo tensão nenhuma, só procuro revelá-la, por ser ela insuportável. É como aproximar, à força, os pólos negativos de dois ímãs e escrever de dentro deste campo que se repele. Os poemas, nascidos daí, são problemas sem solução. Eles só terminam por exaustão e não por terem chegado a um fim plenamente consciente ou satisfatório.

*CRP – Numa entrevista a O Globo, você afirmou que um dos problemas da nova geração de poetas é uma postura reverente diante da crítica, a busca de uma certa dicção nobre e a pequena assimilação da herança modernista do diálogo e do coloquial, o que geraria o que você chama de “poemas-bibelô” ou “estilo buquê”. De que maneira você, que viveu a irreverência das décadas de 60 e 70, o amor livre, a era pré-aids, considera que as diferenças existenciais dessas gerações se refletem na poesia?*

AFF - Este “pecado”, no fundo, é mais do que conhecido por todo autor, seja ele jovem ou não, o pecado “venial” de querer fazer a coisa certa demais, de escrever com muito medo de errar, o que acaba amortecendo a audácia de que se precisa, para se conseguir um resultado mais forte. O perigo pode estar justo aí: se o “pecado” fosse mortal, estaria à vista, doeria fundo, não poderia fazer seu trabalho de sapa, silenciosamente. Quanto a ter vivido a “liberdade” dos anos 60 e 70, não custa nada lembrar que ela só era disponível mesmo, como atitude porra-louca, com baixa reverberação social naqueles anos, odiosamente fardados. Hoje o aparelho repressor se internalizou e mudou de sigla, falando grosso modo, sem analisar suas origens diferentes: em vez de DOI-CODI, virou AIDS. Como se vê, cada época tem seu “bode” específico. O “mal-estar da civilização” continua, aqui e agora, e só podemos concluir que o medo é o companheiro mais fiel e tirânico da nossa vida.

*CRP – No Poema Para João, “com amor e sordidez”, você faz uma crítica, através da paródia, a um tipo de leitura da poesia de João Cabral que parece querer reduzi-la às questões mais aparentes do rigor expressivo, da precisão, em detrimento do que ela teria de mais visceral e “intestino”. Fale um pouco mais sobre a sua “teoria da receita”.*

AFF – Acho, na verdade, que estão é fetichizando o rigor, tornando-o fashion, transformando-o em rigor mortis. Acaba sendo uma leitura extremamente redutora da poesia de João Cabral. Ele está sendo até seduzido, hipnotizado, paralisado, a meu ver, por essa litania fácil, esse cantochão condescendente

que por tanto ser entoadado por esse coro de coroas e coroinhas, o vai convencendo a repetir e salivar as pedras de sua educação que vão virando seixos decorativos nos jardins - de - inverno dos outros! Sem mudarmos de “alimento”, uma boa receita alternativa seria a da pedra drummondiana: a que barra o horizonte, enigmática e intransigente, a que não tem cara nem pergunta, a que não teme a sua sombra – pelo contrário, a cultiva – uma pedra, enfim, indigesta, nada diplomática.

*CRP – As imagens do trampolim, da verticalidade e do salto atravessam sua obra. Ainda naquela (excelente) entrevista a O Globo, você recorre a esta imagem como antídoto à postura referencial do poeta contemporâneo diante de um poeta como Drummond: “ apostar nos saltos no escuro a partir dos trampolins que a obra dele deixa”. Como? Como? Como?*

AFF – A atitude que nos resta diante dessa magnificência só pode ser melodramática. O salto no escuro em busca da peripécia que o ultrapassará é mortal e somente em tese é factível. Esse salto vai fracassar, é um suicídio anunciado, mas embora saibamos disso, não podemos deixar de tentar, não podemos resistir à tentação de uma vez só, mil vezes. Para as nossas vidas de poeta, trata-se de um desafio e sacrifício irrecusáveis, o momento de grandeza que sobrou para nós no século esplendorosamente drummondiano.

*CRP – Duplo Cego é um muito bem acabado, em termos de projeto: do título e da ilustração da capa, passando pelo texto da orelha até chegar ao poema da quarta capa, ele se estrutura ao redor da oscilação, da incógnita, do confronto com o desconhecido, que pode ser o outro ou você mesmo. É um livro, como você disse, sobre relações e é também um dos seus livros mais sombrios. Como já perguntava Ana Cristina César, no prefácio de longa vida (82): “Escrever é viver? Escrever ou viver?” Você pode explicar como se dá, no seu caso, esta mediação entre a vida e a obra?*

AFF – Procuo reduzir, ao mínimo, esta mediação. Pertença à família dos escritores que vivem do seu próprio fígado, principalmente. Escrevo não por desejo, mas por destino, misturando pulsão e impulso, cálculo e acaso. Misturar, aqui, não é combinar, compor. Se não for assim, não serve, pois estaria diluindo essas duas águas fortes. O lugar que consegui, acredito, metendo as mãos pelos pés, literalmente, é o que se abre – a cotoveladas – entre a sensação e o sentido. É um lugar apertado, promíscuo. Vida e poesia vêm juntos, na mesma colher, ao que parece para mim. Não obstante, escrevi, há anos, um verso ambíguo: “ a poesia acaba com a vida”. É uma sentença proferida por uma língua bífida, terrível, língua de serpente. Honestamente, não sei qual o sentido, a sensação que me vai morder primeiro. Ou serão ambos?

Anexo 26

ROQUETTE-PINTO, Claudia. Agenda Claudia Roquette-Pinto, “Entre lobo e cão”. **Canal Curta**, s/l, 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VNGiZzKUO6I>. Acessado em 25 de junho de 2014.

Anexo 27

ROQUETTE-PINTO, Claudia. Encontros de Interrogação. **Itaú Cultural**, s/l, Novembro de 2004. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z2imRYRpCyo>. Acessado em 10 de setembro de 2013.

Anexo 28

ROSA, Olliver Mariano; CAMARGO, Goiandira Ortiz de. A performance da voz e a subjetividade na poesia contemporânea. **Revista Outra travessia**. Editora UFSC, 2013.

## A *performance* da voz e a subjetividade na poesia contemporânea

Olliver Mariano Rosa

UFG

Goiandira Ortiz de Camargo

CNPq - UFG

### Resumo

Neste artigo, tratamos da relação que se estabelece entre o sujeito leitor e a subjetividade configurada no poema contemporâneo. Para isso, consideramos a *performance* vocal como instrumento de compreensão do texto poético, a despeito de hoje preponderar o uso do suporte impresso para sua publicação. Acreditamos que, na medida em que a feitura do poema implica a manipulação da materialidade sonora da palavra, a sua leitura precisa recorrer à escuta de uma voz, ainda que apenas como virtualidade. Constatamos, no entanto, que a realização vocal não dá a conhecer apenas o ritmo, o andamento e a entoação do verso; por meio dela, evidencia-se a presença da subjetividade que se manifesta na composição lírica. Nesse ponto, torna-se importante a observação de que a poesia abriga no mundo contemporâneo uma diversidade de configurações dadas por um sujeito criador múltiplo. Considerando isso, tomamos para estudo poemas de poetas contemporâneos, três portugueses, Fiana Hasse Pais Brandão, Ana Luísa Amaral e Manuel de Freitas, e três brasileiros, Francisco Alvim, Neide Archanjo e Claudia Roquette-Pinto. Com base na leitura desses poemas, propomos uma classificação das diferentes ocorrências do princípio subjetivo. Verificamos, por fim, de que forma a *performance* da voz entra em jogo com essas ocorrências.

Palavras-chave: poesia contemporânea; leitura; performance; voz.

### Abstract

In this paper, we deal with the relationship established between the reader and the subjectivity set in contemporary poem. For this, we consider the vocal performance as a tool for understanding the poetic text, despite today prevail the use of printed media for publication. We believe that, to the extent that the making of the poem substantially involves the manipulation of the sound of the word, the reading need to resort to the listening of a voice, even if only as a potentiality. We note, however, that performing vocal does not demonstrate only rhythm, tempo and intonation of the verse; with her, the presence of subjectivity that manifests itself in lyrical composition becomes clear. At this point, it is important to mark that in the contemporary world poetry harbors a diversity of settings given by a multiple creator subject. Considering this, we study poems written by contemporary poets: three Portuguese, Fiana Hasse Pais Brandão, Ana Luísa Amaral and Manuel de Freitas, and three Brazilians, Francisco Alvim, Neide Archanjo and Claudia Roquette-Pinto. Based on these poems, we propose a classification of different instances of the subjective principle. We observe, finally, how the performance of the voice comes into play with these instances.

Keywords: contemporary poetry; reading; performance; voice.

“Toda poesia aspira a se *fazer voz*; a se *fazer*, um dia, ouvir”. É com essa aspiração que a poesia responde aos sucessivos eventos que constituíram e afirmaram a preponderância da expressão escrita sobre a oral. Esses eventos favoreceram que a dimensão sonora do fato poético fosse obliterada. Contudo, parece consensual, sobretudo entre poetas, que, se há um aspecto que caracteriza a poesia, é o vínculo indissociável

entre seu som e seu sentido. Com essa compreensão, estudiosos já consideraram em suas descrições e análises do texto poético o ato de executá-lo vocalmente: por exemplo, Mikel Dufrenne diz que, “ao examinar a linguagem poética, não esqueceremos de que ela se destina à fala”, e Jean Cohen, que, “realmente, a poesia é feita para ser declamada”. Embora o gesto de produzir sonoramente o texto poético já tenha sido objeto de investigação, o pesquisador que o toma para estudo tem ainda de lidar com matéria incerta, principalmente, se opta por pensar esse gesto sob a perspectiva do sujeito que coloca em jogo sua própria voz e a expressão da subjetividade feita no e pelo poema.

Diante das obras de seis poetas de grande evidência na produção lírica mais recente, três portugueses, Fíama Hasse Pais Brandão, Ana Luísa Amaral e Manuel de Freitas, e três brasileiros, Neide Archanjo, Cláudia Roquette-Pinto e Francisco Alvim, pensamos a relação do sujeito leitor com a poesia, em particular com a poesia contemporânea. Para isso, partimos do pressuposto já indicado no parágrafo anterior. Se a construção do poema implica um trabalho com a materialidade sonora, a sua leitura requer a escuta de uma voz, mesmo que esta se dê apenas como virtualidade. Por isso, buscamos ler os poemas tomando a *performance* vocal como instrumento de percepção e de análise. Não nos detemos, no entanto, apenas no aspecto sonoro. Na medida em que este se articula à produção de sentidos acionada por uma subjetividade, estendemos nosso estudo para a compreensão do modo como o feitiço subjetivo se configura no poema contemporâneo, no qual os meios para expressão se pluralizam.

A carência de investigações mais constantes sobre a relação entre poesia e voz, especialmente com obras de língua portuguesa, dificulta a depuração da nomenclatura empregada.

O próprio termo “voz” é aplicado de forma indiscriminada. O que se explica talvez porque a análise de poesia, muitas vezes, não parte de uma reflexão consistente sobre os fatores que interferem no(s) encontro(s) do leitor com o texto poético. Paul Zumthor, nesse sentido, chama atenção para metáforas, como “o poema diz” ou “o tom do autor”, que, segundo ele, apelam “a uma vocalidade sentida como presença” e “manifestam um sentimento confuso dos vínculos naturais que existem entre a linguagem e a voz”. Para transformar essa imprecisão em algo produtivo no que se refere à poesia, propomos, à maneira de Zumthor, uma reflexão sobre o modo como a presença de uma vocalidade poética é sentida pelo leitor.

Esse mesmo autor, noutro livro, discorre sobre como por volta de 1150-1250 começa a se engendrar, ainda que lentamente, o modelo de predomínio da escritura sobre as potencialidades da voz. Esta perde aos poucos sua autoridade e sua disseminação nos usos, cedendo espaço à visualidade do texto escrito. Uma manifestação importante desse movimento é, no fim do período medieval e início da Renascença, o divórcio entre música e poesia. O vínculo que esta manteve com o canto na poesia antiga grega e latina e ainda na produção trovadoresca é desfeito. Entretanto, embora a poesia passe gradativamente a ter uma existência autônoma como arte escrita, a percepção da sonoridade (para não dizer musicalidade) permanece subjacente à compreensão dos poemas, tanto em sua produção quanto em sua recepção. Como afirma Eduardo Sterzi:

É, pois, como uma cicatriz de sua mais remota pré-história que a lírica continua a trazer a música em si ao menos como virtualidade; por mais obstinada que seja sua emancipação da música e da voz, por mais que se dirija a um estado de pura escrita, conserva sempre uma nostalgia da música e da voz, e em certa medida até do gesto que a vinculava à dança. Evidencia essa permanência a alusão recorrente que os discursos sobre a natureza do texto poético fazem ao aspecto sonoro. Esses discursos muitas vezes consideram que a presença do som, ainda que apenas em potencialidade, constitui elemento definidor da poesia. No romantismo, Hegel assevera que ela, “pelo seu próprio conceito, é essencialmente uma arte sonora”. O filósofo diz que a poesia agrega às palavras o elemento do tempo e o do som e, em seguida, afirma que a escrita destitui a palavra de seu conteúdo espiritual e, “em lugar de nos dar a palavra sonante e a sua duração temporal, confia no nosso hábito para introduzir no que vemos a sonoridade e a duração”. Aqui nos parece haver a indicação de um aspecto da relação que o leitor estabelece com o poema ao lê-lo. É preciso que o texto poético seja vocalizado para que seja percebida sua constituição material. No entanto, a composição lírica não é feita somente de som, nela se expressa uma subjetividade criadora – à qual Hegel confere centralidade e preponderância. Se na recepção do poema desempenhamos uma participação ativa para a realização de sua potencialidade sonora, estabelecemos ainda contato com a presença subjetiva que ali se instaura.

Chamamos atenção para o comentário de Hegel por conta de sua pontualidade em tratar do assunto. Entretanto, o recurso à vocalização se afirma como prática articulada à recepção do texto poético também em contexto posterior, diverso ao do período romântico. Temos um bom exemplo quando Paul Valéry relata ter ouvido o “Lance de dados” do próprio Mallarmé, que se pôs a ler “d’une voix basse, égale, sans le moindre ‘effet’, presque à soi-même”. Para Valéry, a neutralidade de tom, a ausência de artifício, seria o mais apropriado para proferir aquela obra poética. Nesse momento em que o vínculo entre sujeito criador e

criação é posto em questão, considera-se ainda que a voz, se associada de forma conveniente à poesia, é capaz de expressar as “harmonias” do texto poético e, diríamos mais, os elementos subjetivos que nele surgem. O mesmo Valéry escreve: “Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens”. O poeta-crítico coloca par a par, em sua caracterização do poema, a produção de sentidos e a constituição sonora. A definição indica que não há dúvida de que a referência à sonoridade é parte necessária da reflexão sobre o fenômeno poético. Entretanto, o que notamos é que escapa, muitas vezes, a essa reflexão o fato de que o som do verso é dado à percepção por uma voz, que não é nem única nem perene, porque emana de um corpo sujeito a vicissitudes.

Aquele que murmura o verso para si sente uma vibração no próprio corpo, aquele que diz para uma audiência faz com que a vibração se propague pelo espaço e pelo corpo do outro. A voz participa na expressão da força da linguagem poética. À produção vocal, associa-se o poder das palavras, moduladas de forma a dizer e, ao mesmo tempo, a produzir determinados sentidos. Nesse ponto, chama a atenção o que diz Francis Berry:

“though we suppose that modern poets compose silently, we also suppose that in composing they record what they are inwardly experiencing as vocal sound, usually their own voices however idealized. More completely, we could say they record the double experience of hearing and saying”.

Talvez a volatilidade do elemento vocal em *performance* tenha influenciado o número reduzido de pesquisas que o tiveram ou tem como objeto. Quando os estudos literários se voltam para a atividade da leitura sob a perspectiva do leitor, esse obstáculo torna-se um ponto de partida.

Eco define o texto como máquina preguiçosa que solicita a seu receptor um movimento cooperativo para preencher lacunas de sentido deixadas pelo emissor. Se “todo texto quer que alguém o ajude a funcionar”, não é errado considerar que a poesia também se inclui nessa descrição. Entretanto, acreditamos que ela peça ao leitor uma participação mais efetiva, para atuar não apenas na atualização dos conteúdos, mas também na realização das sonoridades. Eco diz que o texto conjectura um destinatário, que não se identifica, porém, a alguém que exista concretamente, que possa ser identificado empiricamente. Embora, nesse sentido, o poema não se destine a um indivíduo em particular, ele parece requerer uma determinada fonia, como se solicitasse uma voz para proporcionar adequadamente a percepção da materialidade sonora que o constitui. Trata-se de um texto que, se postula cooperação à ordem dos significados, articula a ela, de forma mais ostensiva que na prosa, a produtividade na ordem dos significantes.

O destinatário do texto poético é, assim, agente de interpretação e, igualmente, agente de vocalização. Como assegura Zumthor: “todo texto poético é performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos”.<sup>17</sup> Da virtualidade à atualidade, o poema é uma entidade irrealizada em dois eixos: da leitura, como decodificação em direção à compreensão dos sentidos com base nos sinais gráficos, e da vocalização, como expressão de suas relações sonoras. São modalidades de cooperação que se completam. A fruição da poesia não prescinde de sua execução sonora, mesmo que esta não seja feita diante de um público, mas, em baixo volume de voz, do leitor-vocalizador para si, ou apenas como produção interior dos sons. Zumthor diz que a experiência com o texto poético é, sobretudo, da ordem do sensível, pois o poema mobiliza um conhecimento que, ludicamente, se faz corpo.<sup>18</sup> Por essa razão, o autor acredita que mesmo a leitura de poesia que se detém na visualidade da página cumpre um grau performancial, ainda que mínimo. O ato de dizer poesia declara a condição de *performance* inerente à leitura de poemas e põe em evidência o jogo que eles propõem, oferecendo à percepção “a ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases, [...] manifestações do espírito lúdico” que surgem na linguagem poética.<sup>19</sup> Ao inscrever o poema numa duração e situá-lo no espaço de seu próprio corpo, o leitor se reconhece e se afirma como intérprete, em dois movimentos indissociáveis: o preenchimento de lacunas semânticas e a vocalização, que incorpora à matéria poética a subjetividade de uma voz.

Dizer um poema é necessariamente interpretá-lo. Mortimer Adler e Charles Van Doren, no livro *A arte de ler*, definem, como etapa para a compreensão da poesia lírica, sua realização sonora pelo leitor, considerando que “o próprio ato de pronunciar as palavras obriga-o a entendê-las melhor”.

O verso, além de indicar percursos de sentido, também solicita que se identifiquem os traços de sua configuração sonora. Cohen, por exemplo, descreve como o poema escrito, com alternância entre tipos gráficos e espaços em branco, oferece para a declamação as oscilações entre sons e silêncios.<sup>21</sup> Muitos autores, quando se ocupam da transmissão vocal de poesia, se detêm na constituição do ritmo, do qual falaremos com o intuito de demonstrar como a vocalização poética pode ser empregada para compreensão de categorias de descrição e análise do texto poético.



O ritmo ganha evidência na *performance* vocal como causa e não efeito das escolhas estruturais (medida dos versos, extensão das estrofes, posição dos acentos) e escolhas fônicas (rimas, aliterações, assonâncias, repetições, onomatopeias). Essas escolhas adquirem sua realidade rítmica quando nelas se introduzem, pela expressão vocal, sonoridade e tempo. Nota-se aqui a diferença entre ter o poema em sua visualidade gráfica e ouvi-lo. Diferença que se amplifica, sobretudo na poesia moderna e contemporânea, em que encontramos um ritmo irregular e diversificado, que joga com a tensão entre possibilidades.

Nesse sentido, na relação com o corpo, “ritmo”, mais que metáfora da regularidade dos movimentos biológicos, é o termo que condensa a transformação que a linguagem poética sofre quando incorporada por uma voz que profere o poema. “Ritmo” – do grego *rhythmós*, movimento regrado e medido, cognato de *rheîn*, fluir – designa, na música, sequência sonora uniforme, e, na poesia, alternância de sílabas dotadas de uma energia diversa.<sup>22</sup> Dessas definições, podemos depreender três modalidades, a saber, duração, movimento e força. São essas modalidades, em suma, que se tornam evidentes quando o verso é investido pela realidade de uma voz. No texto poético em suporte escrito, vemos apenas rastros. O impulso rítmico se apresenta com sua totalidade somente quando o poema é realizado (ou pensado) sonoramente. Dessa maneira, um verso destacado de seu contexto, mesmo que escandido, diz muito pouco ou nada do conjunto rítmico que ele integra – por essa configuração total, metro não equivale a “ritmo”.

Cada poema surge de uma cadência rítmica que lhe é própria. As diferentes escolhas de que o verso é resultado, são, no entanto, posteriores a determinados movimentos rítmicos, “que nascem na linguagem do corpo, na dança dos sons, nas modulações da fala”.<sup>23</sup> A diferença entre a polirritmia ritual do primitivo, a regularidade do clássico, e a heterogeneidade do moderno, surge numa relação dialética do impulso do indivíduo com o pulso de um tempo. Não se trata de buscar a origem primeira do “ritmo”. Falamos de origem, pois essa é a condição que assume o corpo que, na *performance*, empenha sua voz e qualifica a força rítmica, com um andamento (duração) e certa entoação (movimento). Segundo Paz, o ritmo “se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente”. Para Bosi, “o ritmo é um modo de força”. O autor afirma que, na composição poética, o uso da alternância faz supor a aplicação inconsciente de um princípio ciclóide, ‘orgânico’, da energia vocal. O ritmo, enquanto periodicidade, teria este sentido: ser presença sonora da Força, ser Vontade, ser o Desejo no seu eterno retorno. O ritmo não se limita a acompanhar simplesmente o significado do poema: arrasta- o para os esquemas do corpo. Para se chegar a essa compreensão fenomenológica do que seja o ritmo, é importante se partir, como sugere Goldstein, “da escansão [...] ficando só a cadência e a alternância entre sílabas fortes e fracas”.<sup>27</sup> Não se trata, no entanto, apenas de simplesmente esquartejar o verso, procede-se antes a uma análise que se vale conscientemente da contagem de sílabas poéticas e da marcação dos acentos e que, em nenhum momento, perde de vista seu objetivo último, a compreensão. O próprio Manuel Bandeira nos coloca diante dessa concepção, quando diz que “para salientar o ritmo se têm valido os poetas, nos vários idiomas, de recursos formais como sejam os *acentos de intensidade*, os *valores de sílabas* (quantidade), as *rimas*, a *aliteração*, o *encadeamento*, o *paralelismo*, o *acróstico*, o *número fixo de sílabas*”.<sup>28</sup> Ignorar esses recursos, certamente, reduz o número de caminhos para que se trace um percurso analítico consistente que sirva para uma *performance* vocal condizente com o poema.

Nesse sentido, Bosi põe em cena ainda as noções de andamento e de entoação, diferenciando-os da alternância de forças. O autor define andamento como marcação subjetiva das células rítmicas, o que conduz o ritmo à sua constituição no todo significativo do poema.<sup>29</sup> Trata-se da qualificação do tempo de execução, da velocidade com que se vocaliza o verso. Proferi-lo de modo mais pausado ou mais acelerado importa à sua significação. Sobre esse aspecto, concordamos com a ideia defendida por Brik, no texto “Ritmo e sintaxe”, de que é possível se perceber o movimento rítmico de um verso somente se ele for considerado em sua integração no poema.<sup>30</sup> Já a entoação, além de evidenciar a linha melódica das frases, faz com que estas sejam mais que o metro ou a pauta acentual ao tornálas objeto de uma intencionalidade. Nesse plano, adquirem prioridade as pausas retóricas, a duração e a intensidade da pontuação e a força enfática dada, por exemplo, às palavras propulsoras de sentido. Cada parte do poema adquire forma e peso em um corpo, para o qual um verso, uma expressão ou um termo torna-se expansão em forma de som, som em forma de voz. “Não somente o conhecimento se faz pelo corpo, mas ele é, em seu princípio, conhecimento do corpo”.<sup>31</sup> Quando associa uma matéria entoacional à linguagem poemática, o sujeito vocalizador compreende seus limites corporais.

A longa exposição sobre as particularidades do ritmo poético denota duas implicações. Primeira, a reflexão sobre o estrato sonoro e suas modalidades de construção e expressão são objeto constante no estudo de poesia. Segunda, a questão da subjetividade lírica, que, na *performance* do dizer, como podemos notar pelas

relações que se estabelecem entre os corpos em jogo, se conjuga à subjetividade de uma voz, ainda permanece por se fazer.

Com o romantismo, a subjetividade moderna se afirma e a poesia, como outras formas artísticas, se constitui foro por excelência de manifestação da dimensão subjetiva. Considerando isso, podemos pensar que a execução vocal de um poema atualiza essa manifestação quando empresta a ela uma forma sonora. O princípio subjetivo não se configurou, no entanto, sempre do mesmo modo. Na poesia romântica – ressalvas feitas a poetas alemães e ingleses –, esse princípio se instituiu sob a face de um sujeito lírico uno e centrado. Os românticos pretenderam uma coincidência entre o eu que se pronuncia no poema e o eu que o escreve. Seria possível sugerir que o dizer de poesia conferia presença à voz do poeta. Devemos esclarecer essa afirmação. Por mais que não possamos tomar o poema como expressão exata do indivíduo criador em sua condição civil, a considerar as afirmações de Agamben,<sup>32</sup> dizemos que, no contexto do romantismo, o lugar que o autor instaura com o gesto do texto tem fronteiras mais bem definidas, pondo as regras do jogo mais claramente ao leitor. Com a despersonalização da voz poética, inaugurada por Baudelaire,<sup>33</sup> o sujeito lírico não se apresenta mais com demarcações tão claras.

A vinculação simples e direta entre sujeito poético e sujeito empírico se inviabiliza. Com a produção da tríade da modernidade – Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé –, já não se pode dizer com segurança qual é a identidade do eu que se afigura no poema, isso quando esse eu ainda se manifesta. Nas composições líricas contemporâneas, herdeiras dos avanços vanguardistas, a subjetividade assume caráter múltiplo, se compõe e se decompõe em fragmentos variegados. A cada poema, se instaura uma subjetividade diversa, que diz e se diz, e, assim, assume uma voz, atravessada por outras vozes, ou vozes-outras: a voz da língua, a voz do poeta, a voz da obra. Para compreender as implicações do processo de vocalização, colocamos, entre essas vozes, a voz do leitor, que ao dizer poesia toma parte na produção dos sentidos, na execução dos sons e, também, na expressão do elemento subjetivo.

A leitura das obras poéticas demonstrou que, embora múltiplas, as manifestações da subjetividade lírica revelam feições recorrentes. Resolvemos agrupar as ocorrências semelhantes em quatro categorias, que chamamos de instâncias – termo que nos serve tanto por dar o sentido de divisão em ambiências como por caracterizar algo na iminência de acontecer: vozes do “eu”; vozes para o “tu”; vozes sobre o “ele” e, por fim, vozes da ausência – designações elaboradas com base no ensaio “As três vozes da poesia”, de Eliot.<sup>34</sup>

A cada instância, a relação do intérprete com o poema (em seu aspecto semântico-sonoro) se modifica. De um “eu lírico” marcado linguisticamente à palavra poética que se apresenta apenas como experimentação de linguagem, o contrato entre subjetividade lírica e expressão vocal se torna menos declarado, há uma variação no engajamento da voz que se diz em *performance* com a voz que se manifesta no enunciado poético. Isso se evidencia em poemas que, na configuração da subjetividade, tornam significativa a hesitação entre uma instância e outra.

Priorizaremos os exemplos que favoreçam a compreensão das instâncias que ora apresentamos, dando ênfase a aspectos relacionados à produção vocal. Na primeira instância, das vozes do “eu”, o sujeito da enunciação lírica tem sua presença marcada linguisticamente nas formas verbais e pronominais. Sua figura se instaura de imediato no poema sob o aspecto de três vozes: a voz do sujeito tradicional, centrado no “eu”; a voz do sujeito pluralizado, estendido ao “nós”; e, por fim, a manifestação do sujeito fingido, um “eu” ou um “nós” que se coloca sob uma máscara. Com a voz do “eu”, a marcação linguística exhibe sem mais demora a figura do sujeito. Essa figura, no entanto, permanece cercada de ambiguidade. Embora o “eu” se pronuncie explicitamente, desconhecemos sua identidade. Para Jakobson, é justamente o elemento ambíguo que caracteriza a poesia, elemento que não envolve apenas a mensagem, mas também seu emissor e seu receptor.<sup>35</sup> A configuração da incerteza permite a suspeita de que a presença de dados autobiográficos do autor determine a produção dos poemas. Entretanto, se há coincidências entre sujeito lírico e sujeito empírico, não é previsto no contrato de leitura sua confirmação, como nos diz Martelo.<sup>36</sup> De todo modo, no dizer de poesia, a situação se torna outra. O intérprete dá corpo e voz ao sujeito que se pronuncia no poema e se, com isso, não desfaz a ambiguidade, confere a ela uma nova configuração. A vocalização (re)instala a interface comunicativa da poesia, colocando em relação aquele que diz o poema e uma audiência. Bajard chama atenção justamente para o fato de que o gesto de proferir o texto literário significa investi-lo de outras linguagens e conduzi-lo a um plano ostensivo de comunicação.

Nesse sentido, emprestar a voz ao texto poético implica assumir e, ao mesmo tempo, atravessar o *ethos* confabulado pela subjetividade lírica. *Ethos*, como define Maingueneau, é a imagem dos sujeitos engendrada discursivamente durante o processo de interação.

As marcas textuais da subjetividade delimitam o espaço de engajamento tanto na primeira quanto, como veremos, na segunda instância. O poema propõe a seu intérprete um vínculo mais explícito com o sujeito lírico, porque “experimentamo-lo como o enunciado de um *sujeito-de-enunciação*”.<sup>39</sup> A relação se estabelece por um contrato manifesto. A voz admite para si uma identidade ao pronunciar “eu”. Requer-se que haja cumplicidade entre recitador e poema recitado. Trata-se, como sugerimos no parágrafo anterior, de in-corporar o *ethos* ali configurado. A voz se diz ao dizer, tal como se define o sujeito no poema “Sopro”:

Os meus poemas reunidos no seu todo são o meu som. O meu sopro está neles, não está a boca que os soou. Fazer os poemas, através da vida, é pegar em meus gritos emudecidos para que fiquem, melódicos, em papéis.<sup>40</sup>

Quando, diante de um público, o vocalizador torna audível a voz desses versos, ele se coloca na posição do “eu” que distingue “seu” movimento de criação como algo que se faz “através da vida”, embora investir de sopro o som implique, pela modulação poética do mundo das experiências, apagar a contingência da “boca que o soa” e, ainda, emudecer os “gritos” reais para torná-los arte melódica. Os versos longos impõem à *performance* vocal um andamento lento, que é determinado também pelas pausas impostas da pontuação em pontos e vírgulas. Os hendecassílabos, que predominam, sugerem ainda um tom elevado para a elocução – embora “o meu som” e “o meu sopro” surjam numa redondilha maior. Esses aspectos determinam a inflexão dada aos versos; a ela, no entanto, importa, sobretudo, a presença marcante do eu, reforçada pela insistência do pronome possessivo. A assonância em “s” que percorre todo o poema assoma à voz do vocalizador que se torna a voz do sujeito lírico.

O sujeito pluralizado, ainda na primeira instância, modifica o pacto de interpretação, ao incluir o outro, ou, em muitos casos, ao simular a participação do outro na expressão do princípio subjetivo. Ao se vocalizar um poema em que se enuncia um “nós”, o outro é convidado a integrar o dizer. Forja-se uma identificação para sustentar uma identidade. Nesse sentido, o vocalizador precisa observar que, ao proferir um poema como “QUASE ESTUDO DE POESIA”, de Ana Luísa Amaral, ele se declara como a voz do poema o faz e inscreve também o ouvinte nessa declaração:

Em relação a isso, temos dito:

um elefante azul,  
 um pássaro de penas tão brilhantes  
 que a prata: imitação  
 E a solidão  
 a invadir os nervos todos  
 desta mão  
 direita. A minha mão.  
 Sobretudo polegar  
 e indicador,  
 no sítio em convergência  
 de caneta  
 Em relação a isso,  
 não dissemos: um elefante,  
 por mais que seja azul,  
 pode não ser poeta  
 Numa gaveta,  
 o resto: avesso a solidão.  
 Mas célula tão velha  
 que a unha se desprende  
 e cai no chão  
 Em relação a isso,  
 faltará dizer:  
 o ponto mais fulcral  
 da convergência  
 não pode ser ciência.  
 É ser

A alternância entre a forma plural e a forma singular da marcação das pessoas em jogo cria uma espécie de diálogo, que inclui e, ao mesmo tempo, exclui o alheio. Fala-se em nós, mas o que persiste é a solidão. Aqui observamos novamente uma voz, ou uma modulação desta, que indica como um ser se faz poeta: pela

imitação solitária, que envolve, no ato da criação, deixar o que é resto e convergir o que, dos nervos da mão, pode seguir para o fio da caneta. O vocalizador precisa perceber que a simplicidade do último verso condensa a fluidez de todo o poema, dada pela repetição (o verso “Em relação a isso” alinhava as cinco estrofes); pelas rimas (isso/dito; imitação/solidão/mão; caneta/poeta/gaveta; solidão/chão; dizer/ser; ciência/convergência) e pela pontuação aberta (há apenas duas ocorrências de ponto final). A prevalência de versos curtos favorece esse movimento solicitando à voz uma maior velocidade.

A *performance* vocal precisa estar atenta a essa “convergência”, pois ela não define apenas o sentido, mas também o som do poema. Digamos que se trata da chave de escuta desse quase estudo de poesia, por ela, se alcança a entoação de cada verso, que, por seu turno, adquire uma feição harmoniosa com o conjunto da composição. Com isso, faz-se com que a imagem da voz se torne voz da imagem.

A terceira voz da primeira instância veste o *ethos* do outro, acomoda-se a uma máscara e finge o “eu” de uma alteridade.

Configura-se no poema uma subjetividade que se descola da fixidez do “eu”, nega sua natureza ambígua e se desloca em direção ao centro de outra interioridade. O intérprete se vê diante de um desafio. Vejamos o que acontece no poema 17 do livro *Quixote, tango, foxtrote*, em que Neide Archanjo chama de “viajor” aquele que diz:

– Eu quero os caminhos encantados  
que levam ao mar  
e a presença de uma paz,  
flor bem funda.  
Por isso abandonei a minha casa.  
Ando e aprendo que o mundo  
é velho e novo a cada passo  
e que tudo se liberta a cada instante.

A relação do intérprete com a subjetividade configurada no poema deixa de ser imediata. O “eu lírico” simula uma voz. Ao dizer o poema, o vocalizador deve perceber a que conduziu o fingimento. É preciso perceber que a condensação fônica de “flor bem funda”, o ritmo bem marcado dos últimos versos e a assonância toante de “Ando e aprendo que o mundo” adquirem uma nova dimensão porque estão associadas à determinada entoação. Entretanto, não se trata aqui de caracterizar o timbre, nem de dramatizar. Trata-se antes de verificar o que cada escolha representa para aquele eu-outro. Valéry comenta a voz neutra que Mallarmé usa para dizer seu “Lance de dados”:

J’aime cette absence d’artifice. La voix humaine semble si belle intérieurement, et prise au plus près de sa source, que les diseurs de profession Presque toujours me sont insupportables qui prétendent faire valoir, interpréter, quand ils surchargent débauchent les intentions, altèrent les harmonies d’un texte; et qu’ils substituent leur lyrisme au chant propre des mots combinés.<sup>43</sup>

Como no poema, não se afigura uma personagem, corporificada por uma palavra autônoma, aparecendo apenas um fragmento de um ser, uma máscara efêmera, a que poderíamos chamar *persona*, emprestar a voz ao “viajor” significa assumir temporariamente esse *ethos*. É preciso tomar o cuidado para não sobrepô-lo com as escolhas da subjetividade do vocalizador, o que implicaria substituir o lirismo do poema pelo lirismo da interpretação. Dá-se apenas ligeira aparência da realidade dessa *persona* pelos limites impostos pelo próprio poema.

A segunda instância, das vozes para o “tu”, guarda em comum com a primeira instância a marcação gramatical da presença do sujeito. Também aqui podemos identificar três vozes: a voz para o sujeito singular, o “tu”; a voz para o sujeito pluralizado sob a forma do “vós”; e, por fim, a voz para um “tu” ou “vós” que aqui também traja – ou é trajado com – uma máscara. O que se modifica nessa instância é o efeito de sentido gerado pela interpelação do outro. O gesto de se dirigir ao ouvinte, além de ampliar o impacto emocional, faz com que ele fique mais atento, despertado por palavras que são dirigidas à sua pessoa. A voz lírica institui seu interlocutor no poema, ao se dirigir a ele pelo modo imperativo, ao denotar sua presença nas formas verbais ou ao identificá-lo pelo vocativo. Essa presença do outro no dizer do poema lírico pode ser realizada também pela pergunta:

se em torno ao sol do silêncio  
um corpo orbita, em eclipse,  
há (metáfora opaca) um façase-  
a-luz que decifre  
o rosto por trás da grimáça,

o desenlace do eclipse?

Nesse poema, o traço prosódico da construção em versos-pergunta impõe uma determinada inflexão. A indagação sobre a relação entre o sol do silêncio e o eclipse do corpo se instaura por uma intenção metafórica que sugere algo não somente a respeito da voz lírica, mas também do interlocutor a que ela se volta. Como se a interrogação fosse quase um desafio: é possível enxergar em mim, palavra silente, que faz grimaça, fingindo uma aparência, o disfarce de um rosto, talvez o de quem propõe a questão. Essa modalização interfere no que comumente se designa como tom do poema e que, na *performance* vocal, torna-se determinada entoação. Fruto inicialmente da linha melódica do verso, o tom também se caracteriza pelo conteúdo das imagens, pelas pausas e silêncios sugeridos pela pontuação e mesmo pela seleção vocabular. Se falar o poema possibilita o conhecimento de seu ritmo, este adquire possibilidades de sentido efetivo somente pela tonalidade que ajuda a compor.

Por sua construção, o exemplo de Roquette-Pinto aponta para as terceira e quarta instâncias, nas quais não aparece marca explícita do sujeito, este se desvenda antes pelo trabalho com a linguagem que por uma presença efetiva. Na terceira instância, manifestam-se “vozes sobre ele”. “Ele” poderá ser um indivíduo, uma coisa, um acontecimento, uma paisagem.

A subjetividade se posiciona diante de um objeto ou de um evento e fala dele. Nessa instância, manifestam-se duas vozes principais, uma que se qualifica pela conceitualidade, outra, pela narratividade. Vejamos como Manuel de Freitas apresenta “Charles Monroe”, trazendo para dentro do poema elementos narrativos que o caracterizam:

Pegou no pênis  
e numa navalha antiga  
que devia ter barbeado o avô  
e foi-se despegando dele  
(não do avô, morto e enterrado).  
Meteu depois os resíduos  
em envelopes lacrados  
que fez seguir para pessoas  
que nunca na vida encontrara  
Tudo isto, pensou, deve  
ter como Deus  
um sentido incontornável.

Convidaram-no para o jornal das oito.

Percebemos com que proximidade somos colocados diante da figura cujo nome é título do poema. Proximidade apenas aparente. Nosso contato com os eventos narrados se dá por mediação modal exercida por uma voz que sugere saber como Charles agiu e “pensou”, mas que nos oferece apenas uma amostra. Em composições como essa, a *performance* vocal corre o risco de substituir o ritmo do poema pelo andamento da narração de uma história. Por isso, é preciso lembrar a constituição do verso, que impõe uma quebra, uma respiração, que rompe a sintaxe da língua. O mais importante não são as ações de Charles, mas o modo como elas são postas entre sons e silêncios. Nesse sentido, a pausa que se segue a “um sentido incontornável” não tem a mesma duração das que separam as estrofes anteriores, ela ganha tempo, ganha peso, reforçando o sentido do verso que a antecede e introduzindo o último, que se destaca do conjunto. Na quarta e última instância, dizem as “vozes da ausência”.

Nos poemas que suscitaram essa distinção, o sujeito se dilui, se ausenta, desaparece da malha textual, e cede lugar à linguagem.<sup>46</sup> A subjetividade se manifesta de três formas principais: pela apropriação de textos de outra ordem de significação; pela teatralização; ou pela experimentação de linguagem.

Em Neide Archanjo, encontramos um exemplo da primeira forma, quando surge no meio do livro: “Cópia da fatura de um santeiro (original arquivado na Torre do Tombo), apresentada no ano de 1853, de uma reparação que fez na capela de Bom Jesus de Braga”.<sup>47</sup> A lista que aparece depois dessa identificação se instala entre o verdadeiro e o inventado. Poderíamos verificar no arquivo mencionado a existência do documento, mas isso de fato não importa. O que ganha dimensão é o uso que a criação poética faz de um texto outro, que tem, digamos, uma existência sonora própria, cujos limites são postos, a princípio, muito mais pela necessidade de cumprir uma determinada função pragmática que pelo trabalho com o som das palavras com vistas à produção de um ritmo específico. Para lidar com essa dificuldade, é preciso considerar que o simples fato de integrar uma coletânea de poemas torna esse texto parte do mundo de uma subjetividade, que está presente, apesar de lançar mão de subterfúgios que a ocultam. Dessa forma, as linhas

adquirem o estatuto de verso, e as palavras assumem a cadência que lhes dá a alternância entre sílabas fortes e fracas. O mesmo se aplica a estes dois poemas de Francisco Alvim, nos quais o sujeito teatraliza sua própria ausência, sem que, no entanto, se elimine o princípio subjetivo organizador.

#### MÃOS TRÊMULAS

- Você quer um?
- Não, não adianta.48

#### SOZINHA

- Vá ao cinema
- Com quem?

Nesses poemas, deparamo-nos com uma dramatização do lírico,<sup>50</sup> que produz uma subjetividade teatralizada, ao posicionar vozes em diálogo. É preciso, no entanto, perceber que se trata de uma simulação. Estão ali postos versos de um poema, e não linhas transcritas de uma conversa. O ritmo transformado em entoação funciona na composição como um todo. Ademais, no caso de Francisco Alvim, a presença de uma subjetividade, mesmo que não marcada, é sugerida pelo recorte das cenas, que indicia um ato de focalização, e mesmo pelos títulos, que completam, modificam ou comentam o que é dito no corpo do poema.

Em todas as instâncias, o trabalho com o significante apresenta por si mesmo um movimento organizador impulsionado pelo princípio subjetivo. Das manifestações do sujeito expresso na enunciação lírica a manifestações da subjetividade sem demarcação nítida, o jogo com a linguagem adquire crescente evidência no espaço do poema. Nesse sentido, tanto em “Sopro”, em que a pessoa poética se instala explicitamente pelas formas verbais e pronominais, quanto nos versos dialogados de Alvim, a seleção vocabular, as escolhas formais, a pauta rítmica e a formação das imagens caracterizam a subjetividade que ali se afigura. No entanto, se nem o emissor do enunciado poético, nem seu interlocutor ou o objeto da percepção subjetiva comparecem ao tecido textual, mesmo que de forma ambígua, a materialidade linguística aberta à intervenção criativa se torna ela mesma encarnação da subjetividade.

Na quarta instância, o elemento subjetivo se instaura nos poemas não pela significação definidora das palavras, mas por sua força fônica e potencialidade semântica. Essa configuração concede à *performance* maior liberdade de intervenção, porque com ela o lugar lírico é ocupado pelo jogo mágico da linguagem que, embora tenha regras e limites, não está condicionado pela presença subjetiva explícita. Dessa forma, a voz do intérprete participa da matéria poética sem estar obsedada pelas demandas que existem nas outras instâncias. Na primeira delas, em quaisquer manifestações, a voz se entrega à expressão de um sujeito que ocupa o centro da significação. O intérprete exerce o *ethos* configurado no poema e precisa se manter atento para não cometer excessos, contrários ao que está posto pela marcação do “eu” nos sentidos e nos sons das palavras.

Na segunda instância, a presença do outro orienta a conduta daquele que diz, porquanto sua voz, mesmo se a identidade do interlocutor não for demarcada, coloca-se perante uma audiência, com que estabelece uma relação – sugerida pelo próprio poema. Na terceira instância, o objeto de deslinde conceitual ou narrativo avança ao primeiro plano. Executar vocalmente o poema é, nesse caso, incorporar determinada perspectiva e dar a conhecer pela voz o que ou como se vê, ou ainda o que se presencia na posição de uma subjetividade. A distribuição em instâncias atende a fins de sistematização teórica, a divisão, no entanto, não define compartimentos estanques e incomunicáveis, como fica claro quando verificamos a hesitação entre elas.

Se o movimento rítmico de um poema somente é compreendido no conjunto de seus versos, esse princípio não é menos válido para a configuração do princípio subjetivo. Vejamos como as duas primeiras estrofes do poema “Canto das Letras” de Fiama Hasse revestem-se de uma subjetividade que é modificada no último verso da segunda estrofe e se subverte completamente no início da estrofe final:

DALETH é a porta eclusa  
para entrar no Espírito da Letra,  
assim o som afeiçãoou a pena  
(no antigo sentido de afeição)  
à mão segundo o ouvido.  
DALETH é o vitral da casa,  
pensado como pórtico da Luz  
porque o sentido move-se nas letras  
oculto e desoculto pelo Som.  
NUN era o peixe do mercúrio  
magnífico e submerso antes,  
e porque o Amor é água antes do fogo

NUN foi o sinal inscrito,  
 purificado e recto.  
 KAPH recebe DALETH e NUN  
 com o dom de submissão que cabe  
 ao espírito e às nossas mãos.  
 Pegai nas sete letras da açucena  
 brilhando neste Meio-dia de luz,  
 ó meu sangue, que me precedes  
 em mim, antes de Eu mesma,  
 e no sangue meu materno  
 que no retrato sépia espera  
 ser adornado de açucenas hoje.

Nas duas primeiras estrofes, encontramos uma voz que se pronuncia sobre duas letras dos alfabetos semíticos, “DALETH” e “NUN”. Ao apresentá-las com um gesto entre narrativo e conceitual, a voz coloca-nos diante de uma subjetividade de terceira instância. No verso final da segunda estrofe, a presença do pronome “nossas” instaura um sujeito pluralizado de primeira instância, para, na última estrofe, iniciada com um verbo no imperativo, surgir o gesto de interpelação, característico da segunda instância. O interlocutor identificado pelo vocativo, “ó meu sangue”, não vem da exterioridade, ele habita o próprio espaço lírico. O pronome possessivo “meu”, seguido de outras formas pronominais (“me”, “mim”, “Eu”), instala por fim a presença evidente do sujeito, que, além de enunciar-se textualmente, baliza-se, ao declarar seu gênero, “Eu mesma”, e ao associá-lo à maternidade, “e no sangue meu materno”.

Diante de uma configuração tão intrincada de vozes, o intérprete, em sua *performance*, terá de considerar o princípio subjetivo articulado no conjunto. Embora os versos iniciais não demarquem o sujeito, este aparece antes do poema terminar e a sua presença é determinante para o tom que se comunica pelo dizer.

A dimensão sonora da poesia é em algum momento esquecida, em razão do papel hegemônico desempenhado pela mídia escrita. Ela não é, no entanto, suprimida. A importância do som em articulação com o sentido para a compreensão e apreciação do texto poético é inegável. O caráter performativo da leitura de poesia se torna evidente pelo gesto de vocalização.

Se quando leio, “sou o sujeito de pensamentos diferentes dos meus” e “minha consciência se comporta como se fosse a consciência de outro”,<sup>52</sup> quando vocalizo, torno público o pacto subjetivo que se estabelece entre mim e o texto.

O homem que lê de viva voz se expõe totalmente. Se não sabe o que lê, ele é ignorante de suas palavras, é uma miséria, e isso se percebe. Se se recusa a habitar sua leitura, as palavras tornam-se letras mortas, e isso se sente. Se satura o texto com sua presença, o autor se retrai, é um número de circo, e isso se vê. O homem que lê de viva voz se expõe totalmente aos olhos que o escutam.

O sujeito vocalizador precisa saber o que diz. Atingir uma *performance* que vivifica de fato a voz do poema implica associar à subjetividade nele configurada a subjetividade própria de uma fonia, sem que esta, no entanto, usurpe o lugar daquela, pois um jogo nunca acontece sem regras. O pacto entre as subjetividades se consolida por um processo de identificação. Jakobson define a língua como código global constituído por inúmeros subcódigos.<sup>54</sup> Essa afirmação, articulada à sistematização das funções da linguagem apresentada pelo linguista russo e também às conclusões obtidas com a pesquisa, nos conduziu à seguinte reflexão sobre a natureza subjetiva da poesia.

Há por trás da composição de um poema uma subjetividade que se constitui pela correalização de códigos: o código da língua, seu sistema léxico-sintático, que é patrimônio de uma cultura, situada num espaço e num tempo, mas nos limites do poema adquire um funcionamento outro; o código do poeta, que se cria com base na mitologia, história e memória do sujeito empírico e surge nos versos como conhecimento evocado; e, por fim, o código da obra, o qual se caracteriza, no conjunto de textos produzidos, pela historicidade literária, pela recorrência de imagens, pelos usos vocabulares, pelo padrão rítmico e, acima de tudo, pela configuração do princípio subjetivo.

O vocalizador se identifica a esses códigos para ativar a dimensão comunicativa da poesia. Se essa dimensão se revela pela concretização dos códigos da língua, do poeta e da obra no poema, pela prática vocal de poesia, ela se atualiza pela matéria própria de uma vocalidade. Como diz Zumthor, “a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página”.<sup>55</sup> Desse modo, camadas

que significam na obra poética se mantêm, no texto escrito, apenas como virtualidade, mas na *performance* de uma voz, como emanção de um corpo, ganham viva realidade.

#### Referências

- ADLER, J. Mortimer; VAN DOREN, Charles. *A arte de ler*. Trad. José Laurentino de Melo. Rio de Janeiro: Agir, 1974.
- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-63.
- ALVIM, Francisco. *Poesias reunidas: 1968-1988*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- AMARAL, Ana Luísa. *Poesia reunida: 1990-2005*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quase, 2005.
- ARCHANJO, Neide. *Todas as horas e antes: poesia reunida, volume 1*. Organização de Maria Celeste Garcia. 2. ed. São Paulo: A Girafa Editora, 2006a.
- ARCHANJO, Neide. *Todas as horas e antes: poesia reunida, volume 2*. Organização de Maria Celeste Garcia. 2. ed. São Paulo: A Girafa Editora, 2006b.
- BANDEIRA, Manuel. A versificação em língua portuguesa. In: *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 533-558.
- BERRY, Francis. *Poetry and the physical voice*. New York: Oxford University Press, 1962.
- BOSI, Alfredo. Frase: música e silêncio. In: *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. *Obra breve: poesia reunida*. Lisboa (Portugal): Assírio & Alvim, 2006.
- BRIK, Ossip. Ritmo e sintaxe. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro; Maria Aparecida Pereira; Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 131-139.
- CARDOSO, Glaucio Varella. *Poesia lida, poesia falada: poesia, performance e recepção – aspectos teóricos e práticos*. 2009. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. De Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1974.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ELIOT, T. S. As três vozes da poesia. In: *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. São Cristovão: Artenova, 1972, p. 129-147.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1986.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HEGEL, Georg W. F. *Curso de estética: o sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 118-162.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas críticos da modernidade. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 2, p. 75-96, out. 94. Disponível em: [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_txt/ale\\_02/ale02\\_memob.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_02/ale02_memob.pdf). Acesso em: 15 maio 2011.
- MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do *ethos*. In: MOTTA, Ana R.; SALGADO, Luciana (Org.). *Ethos Discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 11-29.
- MARTELO, Rosa Maria. Reencontrar o leitor. *Relâmpago: Revista de Poesia*, Lisboa, n. 12, 2003, p. 39-52.
- MOISÉS, Massaud. Ritmo. In: *Dicionário de termos literários*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- PAZ, Octavio. Verso e prosa. In: *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 82-118.
- PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Trad. Leny Werneck. Porto Alegre: L&PM; Rio de Janeiro: Rocco, 2008.



- PINSKY, Robert. *The sounds of poetry: a brief guide*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- POULET, George. A crítica e a experiência de interioridade. In: DONATO, Eugênio; MACKSEY, Richard. *A controvérsia estruturalista: as linguagens da crítica e as ciências do homem*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Zona de sombra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000.
- STERZI, Eduardo. Da letra à voz, *Alea*, Rio de Janeiro, v. 14/2, p. 165-179, jul.-dez. 2012.
- SÜSSEKIND, Flora. Seis poetas e alguns comentários. *Revista USP*, São Paulo, v. 2, p. 175-192, jun.-ago. 1989. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/02/25-flora.pdf>. Acesso em: 13/06/2011.
- VALERY, Paul. Le coup de dés : lettre au directeur des *Marges*. In: *Oeuvres*. v. 1. Paris: Gallimard, 1957, p. 622-630.
- \_\_\_\_\_. Au hasard et au crayon. In: *Oeuvres*. v. 2. Paris: Gallimard, 1960.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

## Anexo 29

SALVINO, Rômulo Valle. Flores entre metáforas e demônios. **Blog Claudia Roquette- Pinto**, s/l, 2005. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html>. Acesso em: 25 de Agosto de 2013.

### **Flores entre metáforas e demônios**

Rômulo Vallesalvino

Na capa do último livro de Cláudia Roquette-Pinto, *Corola* (Ateliê Editorial), sobre um fundo branco, a mancha rubra de uma pétala de rosa poderia anunciar uma dessas obras fáceis, "leituras de moças", não fosse uma sombra projetada ao fundo, deslocada. Nela, um olhar atento ou desarmado pode enxergar talvez uma figura espinhuda, em que parecem aflorar chifres e um falo em riste, como que a anunciar o que há de diabólico nessa obra marcada por uma inquietante estranheza - o que faz, afinal, com que a pétala vermelha, irredutivelmente separada da mancha ao fundo, assemelhe-se também a uma ferida ou gota de sangue.

Esse *Corola*, ao preocupar-se com os limites da representação poética, vem coroar um sólido percurso que já conta com três obras anteriores, com raízes solidamente fincadas no conhecimento da tradição e numa busca constante de reinventar-se. Traz uma poesia cheia de nuances, em que se torna evidente, ao mesmo tempo, o fascínio pela palavra e uma evidente desconfiança em relação aos seus poderes. É um livro que a um olhar desatento pode mostrar-se *demodé* e até mesmo alienado, tendo em vista o evidente preciosismo semântico, as referências eruditas, uma certa liquidez de frases em que os sons parecem às vezes escorrer, evitando o que poderiam ter de abrupto ou seco. Até mesmo a temática mais evidente poderia conduzir a uma leitura enganosa ou superficial, demarcada por certos penumbrismo e alienação. Os poemas dividem-se entre uma casa e um jardim imaginários, mantêm o barulho das ruas à distância, registram de forma quase impressionista diferentes momentos do dia, focalizam gafanhotos, grilos e aranhas, preocupam-se de modo obsessivo com flores diversas. No jardim de Cláudia, contudo, talvez não seja correto dizer que haja propriamente recolhimento, pois nele as distâncias entre as coisas, marcadas pela dúvida, são intransponíveis - "Que suspeita resvala/ sua asa de mariposa/ no intervalo/ entre coisa e coisa?" -, o que abre caminho para uma aventura poética em que o aparente afastamento do mundo parece apenas um meio de encontrá-lo mais rico e estranho no que tem de prosaico e enganosamente comum. E há sempre uma nota dissonante, algo que quebra, de modo sutil ou explícito, a mentirosa placidez das flores, um virar o mundo de pernas para o ar. Afinal, "o que resiste ao serrote do delírio"?

O confinamento, antes que fuga ou desprezo, é uma técnica para fortalecer a poesia (verdadeiro terreno, adubo e matéria do jardim de *Corola*), fazendo com que ela se alimente das coisas ditas pequenas, ao mesmo tempo longínquas e íntimas, abordadas em toda a sua estranheza, coisas que, às vezes, parecem crescer, como as hortênsias "mais altas que homens" de um poema. E se as distâncias são grandes entre os objetos, tomam-se incomensuráveis entre eles e as palavras (ou o pensamento), que se esforçam o tempo todo para se articular e encontrar o mundo, numa luta inútil: "O dia inteiro perseguindo uma idéia(...) e nenhuma floração, nem ao menos/um botão incipiente/ no recorte da janela/empresta foco ao hipotético jardim". Ou, num trecho que talvez demonstre haver mais resistência ativa nas coisas que inépcia nas palavras: "O que não fala / esbarra / na palavra, parte /em outra direção". Situação que a poeta tenta romper armada apenas com a poesia, a quem fala diretamente em certo momento: "Sem você eu caminho no plano (...) / Sem a sua luz, o que me resta? / Palmilhar às cegas / um quarto de veludo onde o espelho, mudo, assiste / à fuga do que reflete". Mas sabe os seus limites, que "o mesmo que falta/às nossas mais altas/intenções" é aquele que "nos deixa (...) com as mãos repletas/de palavras certas, de moedas falsas" e que "isso de escrever é jogo/perdido de antemão, no mano a mano".

Metáforas florescem a todo momento no jardim de *Corola*, desejosas de cumprir seu papel de símbolos - isto é, daquilo que é capaz de unir -, mas cientes de que são também diabólicas, criando inevitáveis fissuras, projetando uma sombra equívoca, em que sempre há de sobrar ou faltar algum sentido. Talvez por isso, por saberem portar essa terrível divisão, elas procurem às vezes se fazer

aparentemente mais brandas, mais afeiçoadas e em outras apresentem súbitas entranhas ou se desdobrem em imagens que retomam disfarçadas de um poema para outro, dando a conhecer indiretamente algo que não pode ser contemplado cara a cara por todos: é o caso, por exemplo, da "árvore de fogo, chama negra, / labareda sob a qual me agacho /em reverência, /pés descalços sobre um chão tão árido / quanto íntimo", numa cena que lembra Moisés diante de Jeová no monte Horeb. Imagem que é recuperada logo adiante na sarça "*quase ardente*", faltosa, de um "horto do que não fala", como que a denunciar algo que perpassa *Corola* o tempo todo: a coisa poética como uma epifania a ser sempre reinventada, aparição dúbia de palavras impotentes, de desejos insatisfeitos e de demônios que se escondem no que poderia parecer mais familiar.

### Anexo 30

SANDMANN, Marcelo. Das coisas de dentro do dia-a-dia. **Oroboro**. Paraná, 2004. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/entrevistas.html>. Acesso em: 30 de setembro de 2013.

#### **Das coisas de dentro do dia-a-dia**

por marcelo sandmann

A entrevista a seguir foi realizada via e-mail, com alguns largos lapsos de tempo entre perguntas e respostas, ao longo do segundo semestre de 2004. Nela, Claudia Roquette-Pinto fala (e cala) sobre variados assuntos, de sua formação literária e leituras preferenciais às transformações operadas ao longo do tempo em sua poesia, tocando aqui e ali em matéria de ordem mais pessoal, episódios traumáticos que, como confessa, terão sido decisivos para os caminhos tomados por sua obra mais recentemente. A aproximação com o budismo é outro tema interessante, passível de maior consideração, mas que vai aqui apenas levemente tocado.

No desfecho da entrevista, meio em abrupto, provocado pela própria poeta (acredito que pelo rumo que nossa conversa foi tomando), Claudia reproduz o poema "Sítio", poema publicado originalmente na revista Sebastião n.o 2 (São Paulo, 2002). Para esclarecimento do leitor, já que há alusão ao fato nas derradeiras palavras da entrevista, trata-se de texto que foi por mim analisado com alguma minúcia na referida revista de poesia e crítica, na seqüência da publicação do poema em questão e de alguns outros inéditos. Responder-me com esse mesmo texto, aqui, pareceu-me um curioso modo (voluntário / involuntário?) de retomar o motivo circular da OROBORO (ou Uróboro, como mais comumente se grafa), que afinal dá nome à presente revista de poesia e arte. Talvez, de fato, atados ao Samsara, estejamos todos girando em falso.

**OROBORO** "Estou farta do lirismo descomedido / tão afeito à geografia umbilical!" Leio estes versos, paródia do conhecidíssimo "Poética", de Manuel Bandeira, poeta de sua estima, em "a lei da polis", poema de juventude que você declarou, noutra ocasião, ter em muito pouca conta. Este poema, que trata de Ana Cristina César, e que vem logo após dois outros, o primeiro dedicado a Sylvia Plath e o segundo a Adélia Prado, nomes importantes de uma poesia em clave claramente feminina, está no seu primeiro livro, Os dias gogos, de 1991, ao qual você, depois de tantos poemas e outros livros, também faz sérias restrições. Por isso mesmo, meio provocativamente, começo por aqui. A que "recusas", exatamente, você vem submetendo a sua poesia desde então?

**CLAUDIA ROQUETTE-PINTO** As restrições que faço a Os dias gogos vêm da minha consciência de que, como livro, aquele foi um projeto imaturo. Digo isso porque o considero, claramente, um "primeiro livro" - um apanhado de poemas, escritos ao longo de um período relativamente longo, mas sem uma noção mais clara das minhas intenções - sem, em suma, um "projeto". A virtude daquele livro, se podemos dizer assim, é exata (e talvez unicamente) o fato de ser ele isso mesmo: "o primeiro" - com toda a ingenuidade e bravura (e a bravata?) que publicar um primeiro livro requer. Quanto ao poema para Ana Cristina César, mais especificamente, considero-o um poeminha fraco, ainda num tom de ruptura bastante adolescente - mas foi preciso, naquela época, para mim, aluna de Letras na PUC-Rio e freqüentadora dos seus pilotis, questionar o que percebia como um culto indiscriminado à pessoa da Ana Cristina - que, a meu ver, sobrepunha uma apreciação mais produtora da sua poesia. Enfim, foi uma bobagem, sem maiores conseqüências.

Na minha trajetória de trabalho, venho, realmente, submetendo a poesia que faço a diversas recusas, que decorrem, naturalmente, da necessidade de não ficar me repetindo até a náusea. Assim, cada nova "recusa" brotou de um movimento legítimo de busca do novo, daquilo que, no momento - e a partir do que havia sido descoberto, experimentado ou "ganho" (ou gasto) por mim no livro anterior - estava no momento presente me interessando. Do primeiro livro, formal mente mais estruturado em cima de rima, métrica, etc. - reflexo dos autores que freqüentei nas minhas leituras infanto-juvenis - "pulei" para uma poesia exageradamente fragmentária, em débito com a poesia concreta e com outros experimentalismos formais que me fascinavam na época - e daí surgiu Saxífraga. Depois, foi a vez da virada na direção de um "hermetismo crepuscular", conseqüência do meu apaixonamento pela poesia de Georg Trakl, Hölderlin e Paul Celan - e, sem sombra de dúvida, de certas questões particulares que

já me habitavam -, e o resultado disso foi uma Zona de sombra. Por fim, no deságüe de várias experiências de vida dolorosas - entre elas o seqüestro da minha única irmã (felizmente, com a volta dela, "na íntegra", tanto física quanto mentalmente) e depois de um período de "retiro" de quatro meses numa fazenda fora do Rio -, pude me arriscar com mais coragem na direção de uma voz mais independente, mais verdadeiramente minha – muito embora, acredito, sem com isso abrir mão de certas características que vêm me acompanhando de livro em livro: a musicalidade dos versos, a escolha de imagens muito plásticas, um certo, inarredável, "hermetismo" - e a tão mencionada "sensualidade" que alguns críticos atribuem ao meu texto... Mas outro dia tive uma "redenção": compreendi que não é a minha poesia que é, necessariamente, sensual. A minha relação com as palavras é que sempre foi uma relação erotizada.

**OROBORO** O amadurecimento da obra, portanto, vincula-se a uma práxis literária autoconsciente e continuada (a definição e realização do "projeto"), a que impactantes experiências de leitura e de vida vêm se somar (para além dos "imponderáveis" de todo processo criativo). Gostaria de aprofundar, num primeiro momento, um destes tópicos aqui: o das leituras, sobretudo as de poesia. São freqüentes as referências a criadores em seus livros (especialmente poetas e artistas plásticos). Leitura e criação são atos concomitantes para você? Você lê poesia programaticamente? Como se dá o acesso aos autores estrangeiros, como os "irredutíveis" poetas de língua alemã que você cita - domínio efetivo de outras línguas, edições bilíngües, traduções de punho próprio? Que poetas ainda não perscrutados estão em sua mira neste momento?

**Claudia:** A leitura de poesia para mim, a cada dia mais, é algo que procuro fazer guiada apenas pelo "instinto". Ou pelo acaso, este amigo no qual aprendi a confiar. Está certo que, na época da faculdade de Letras (sou formada em tradução literária pela PUC-RJ), e no início da busca pela minha própria poesia, as leituras precisavam ser, necessariamente, mais estruturadas, planejadas - algo assim como uma tentativa (válida, porém risível) de "dar conta" de um certo cânone, etc. Com o tempo, fui é me dando conta da pretensão (e, até certo ponto, da inutilidade) dessa tarefa juvenil e passei a seguir cada vez mais a minha intuição. Assim, vou lendo a poesia que "me cai nas mãos" (seja passeando a esmo numa livraria, vasculhando uma biblioteca, ou recebendo um livro de algum autor que não conhecia antes), confiando que a coisa acontece assim mesmo. E leio aqueles autores em que vou "tropeçando" a partir de outras leituras. Como se estivesse seguindo as pegadas de alguém que já passou por aquela trilha antes.

Tenho uma coisa engraçada: uma mania de achar (ou saber) que o livro que estou precisando ler vai chegar às minhas mãos no momento exato. Não é incomum eu entrar numa livraria (qualquer uma, até de aeroporto) e dizer mentalmente "me mostre o livro que eu preciso ler agora". Ou "quero ler um livro que vai mudar a minha vida" (Mais ou menos como aquele chavão de filme de ficção científica: "Leve-me ao seu líder!") E olha que sempre dá certo!

Quanto aos autores e artistas que cito, e não são poucos, a minha relação com eles é de puro apaixonamento. Eles são tão próximos a mim quanto pessoas que conheço. Isso é, obviamente, uma baita ilusão. Mas a sensação que tenho é bem essa. De que eles (elas) são meus amigos, ou meus professores, ou amantes. São, todos eles, responsáveis por algum rasgo de percepção diferente, por algum lampejo de compreensão ou intuição que - às vezes num nível mínimo, às vezes em teor altíssimo - influi na minha vida e na minha maneira de fazer poesia.

Tenho vários poemas que começaram a partir de versos maravilhosos que me arrebataram, ou frases de romances idem. No Corola (meu quarto livro), tem um poema que começa assim: "Sob o fermento do sol, as coisas / desprovidas de peso" - e essa, e todas as outras linhas que aparecem no poema em itálico, são frases retiradas, quase *ipsis litteris*, do romance O leopardo, de Tomaso di Lampedusa. No meu novo livro (em preparação) há um sem-número de referências, empréstimos e apropriações de autores e textos que vim lendo ao longo do caminho. De modo que a minha relação com a literatura tende a ser uma relação cada vez menos "arquitetada" reverente ou armada, e cada vez mais caótica, cheia de intimidade, prazerosa.

Meu domínio das línguas estrangeiras não é, lamento dizer, nada vasto. Sendo tradutora do inglês, é óbvio que falo e escrevo correntemente nesta língua, além de compreender perfeitamente tanto o francês falado quanto o escrito. Mas não falo nem leio o alemão. E assim, as minhas leituras dos intraduzíveis (Paul Celan, Georg Trald, etc.) que você menciona se dá, ironicamente, através da

tradução - seja para o inglês, seja para o francês ou o português. O Celan, por exemplo, tem um tradutor magnífico em inglês, que é o Michael Hamburger.

Um poeta por quem me apaixonei há mais ou menos uns dois anos foi o Yehuda Amichai. A poesia dele me influenciou muito (não sei se isso será perceptível no meu próximo livro, mas, também, quem pode pôr o dedo exatamente sobre o ponto nevrálgico da nossa vasta rede de influências?). Tenho tentado traduzi-lo (do inglês e do francês), e gostaria de fazer alguma coisa com isso.

**OROBORO** Para além das referências a "criadores" (a leitura e a fruição estética como móveis da escrita), surgem também, com alguma frequência, alguns "nomes próprios" nos seus livros, que remetem a todo um universo de relações pessoais (familiares, de amor, de amizade, etc.) e que você faz questão de ir registrando. Vale conferir, por exemplo, as dedicatórias dos três primeiros livros, ou ainda determinados poemas que você endereça a pessoas específicas, na maioria das vezes referidas simplesmente pelo primeiro nome. Ao lado disso, certas experiências fundamentais com o "outro" são tema de poesia. Por exemplo, a maternidade, nos poemas que compõem o segmento "quartos crescentes" (Os dias gags); ou ainda a relação com o homem, na série de poemas intitulada "ele:" (Saxífraga). Mais atrás, você fez questão de ressaltar o impacto do seqüestro de sua irmã, entre "várias experiências de vida dolorosas no seu amadurecimento literário. Poderia falar um pouco dos modos como a sua poesia incorpora, refrata, re-elabora essas experiências vitais do sujeito?"

**Claudia:** Não. Acredito que tudo o que precisa ser dito, já está dito ali, no livro. Mesmo que com algum grau de dubiedade, dúvida ou desconforto. É tudo ficção. E é por isso que tenho tanta resistência a fazer entrevistas. Não creio que nada que eu possa dizer seja realmente relevante - ou que vá alterar, para melhor ou pior, a percepção que o leitor terá da minha poesia. Além disso, nem sei se saberia explicar como é que se dá esse tal processo de "incorporação e re-elaboração".

**OROBORO** Voltando ao item das "recusas" gostaria que você comentasse a observação a seguir, que talvez tenha lá o seu grão de impropriedade. Sua poesia parece passar ao largo, seja em termos de referenciais, seja em termos de linguagem, de elementos mais explícitos da cultura popular e/ ou de massas contemporânea. E isso tanto no que diz respeito àqueles ingredientes que habitualmente cimentam uma certa idéia de "localidade" ou "nacionalidade" (e o Rio de Janeiro, sua cidade, tem sido pródigo em fornecê-los), quanto "do esperanto pop internacional" ambos de avassaladora circulação e penetração. Para ser bem chão e explícito, coisas como futebol, música popular, televisão, cinema, imprensa diária, propaganda, internet, etc., e as formas e os jargões que lhes são próprios. Muitos autores (poetas e ficcionistas) constroem sua obra numa tensão crítica com tais elementos. Afinal, são signos fortes na "paisagem", com os quais você, para além da poesia e dos livros, muito certamente deve conviver no dia-a-dia.

**CLAUDIA** Estava hoje conversando com uma pessoa amiga, que não é poeta, nem da área literária, e comentávamos justamente sobre essa cobrança que costuma ser feita a respeito da minha poesia, de ser uma poesia que "paira", que não aparenta ter qualquer relação com o dia-a-dia, por exemplo, de uma cidade como o Rio de Janeiro. Uma poesia não-referenciada, que não "mora" em lugar nenhum. E ela de lá me dizia que achava que a minha poesia falava muito das coisas do dia-a-dia, sim, mas de um dia-a-dia de dentro.

Achei legal essa impressão, vinda de alguém que não tem nenhuma "deformação" profissional, nenhum vício crítico - essa visão, digamos, desinformada. Fiquei pensando em várias maneiras de responder à sua pergunta. Poderia, por exemplo, argumentar que, depois que me tornei uma praticante do Budismo Tibetano, entendi melhor algo que, ao escrever, já sabia sem saber - que o que costumamos chamar de "realidade" é apenas uma construção mental. Um acordo tácito. E que toda a nossa experiência da realidade é ilusória. E que, por depender da maneira pela qual a experimentamos, a própria realidade não tem uma existência definitiva, intrínseca. Visto isso, o que dizer então da linguagem?

O que, no entanto, não me impediria de escrever sobre a "realidade relativa", essa na qual estamos imersos. Se eu pudesse (ou precisasse) fazê-lo. Se o uso explícito dessas referências e termos fosse a verdade do poema. Se fosse legítimo à minha busca "incorporar as formas e jargões", por exemplo, "da propaganda e do futebol". No dia em que isso for uma necessidade, pode ter certeza de que se

manifestará no poema. No mais, essa questão me dá um extremo cansaço. É como se quisessem que de uma semente de videira nascesse um pé de abacate!

A minha aspiração é a de que, de alguma parte do lugar onde escrevo (e olha que há um custo alto - isso todo escritor conhece - em visitar esse lugar solitário), um verso, uma formulação, uma palavra imantada pela minha busca parta, como uma zarabatana de sentido ou de beleza, e vare a carne do leitor.

Termino, então, com um poema inédito em livro, mas que você, Marcelo, anteriormente já comentou. Em tempo, e só para vocês ficarem contentes: esse poema "se passa" no Rio... (Comentário referente ao poema Sítio).

### Anexo 31

SANT'ANNA, Alice. A colagem poética de Claudia Roquette-Pinto. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 de Maio de 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/a-colagem-poetica-de-claudia-roquette-pinto-12501953#ixzz37LLIWvcm>. Acessado em: 25 de Junho de 2014.

#### **A colagem poética de Claudia Roquette-Pinto**

Premiada com um Jabuti em 2001, a escritora usa a estética 'recorte e cole' em seu novo livro, 'Entre lobo e cão'

#### **POR ALICE SANT'ANNA - TRANSCULTURA**

RIO - "Escurece, e não me seduz/ tatear sequer uma lâmpada./ Pois que aprouve ao dia findar,/ aceito a noite." Assim começa "Dissolução", poema da seção intitulada "Entre lobo e cão", que abre o livro "Claro enigma", de Carlos Drummond de Andrade. Pensando nesse momento de lusco-fusco, no limiar entre a tarde e a noite, o momento "entre", Claudia Roquette-Pinto chamou de "Entre lobo e cão" seu novo livro, lançado pela editora Circuito.

— Quando eu estava escrevendo esse livro, com 40 e tantos anos, queria refletir sobre a mulher mais velha, a mulher madura, onde fica o desejo, que papel é esse na sociedade — comenta Claudia. — A mulher madura está nesse mundo cão: ela está entre dois momentos muito definidos, a juventude e a velhice, mas ela não é uma coisa nem outra, é as duas ao mesmo tempo. Também, nesse momento, a minha personagem não sabia se queria ser um animal selvagem ou um bicho doméstico.

Sem contar as colaborações em revistas brasileiras e estrangeiras, fazia tempo que Claudia não publicava. Seu último livro de poesia, "Margem de manobra", saiu em 2006. Nessa longa estiagem, ela escreveu um romance de 260 páginas sobre uma mulher que vive uma aventura, ou várias aventuras, um livro sobre a mulher e seu corpo. Depois, a autora rearranjou o tal romance 18 vezes, mas decidiu que ainda precisava de mais tempo antes de dá-lo como pronto.

— Quando não estava conseguindo escrever, percebi que a colagem voltou com toda força. Era uma coisa que sempre fiz, desde garota, como hobby. Colagem tem esse procedimento surrealista de tirar o objeto do seu contexto e colocar em outro, e aquilo cria um choque, um atrito, que por si só já é poético. Era bem catártico pra mim, eu estava elaborando as minhas questões.

Foi então que o editor Renato Rezende propôs que ela reunisse as colagens em livro. Claudia aceitou o convite e teve a ideia de aproveitar trechos do romance em andamento (também chamado de "Entre lobo e cão"), que ela pretende lançar quem sabe daqui a dois ou três anos. A partir do que chama de "lógica intuitiva", juntou os fragmentos do futuro romance com as composições de fotos de revistas, sem hierarquia. A imagem não é ilustração, e o texto não é legenda.

— Os textos mais ou menos contam uma história, cheia de furos, como um queijo suíço, e as colagens contam essa história visualmente — explica Claudia, que em 2001 recebeu o prêmio Jabuti com o livro de poesia "Corola". — Recortei as imagens de revistas, aquelas bem elitistas, que mostram socialites, mulheres muito bem tratadas, bem vestidas, cheirosinhas, junto com caras de outro universo, homens jovens e negros. Quem está oprimindo quem? Quem domina e quem é dominado?

O livro é uma colagem dupla. A colagem da colagem: por um lado, um recorte e cole de fotos de revistas, e por outro um recorte e cole dos textos do romance homônimo, ainda por vir.

— Eu me sinto livre podendo fazer essas coisas. Escrevi um livro em que uma mulher tem muito prazer, e ninguém tem que morrer por causa disso.

\* Alice Sant'Anna escreve na página Transcultura, publicada às sextas-feiras no Segundo Caderno.



### Anexo 32

SECCHIN, Antonio Carlos. Entre a erudição e a simplicidade. **Jornal do Brasil**, Caderno Ideias, Rio de Janeiro, 1994. Disponível em: <http://www.claudiaroquettepinto.com.br/olhar.html#saxifraga>. Acesso em 23 de out. de 2013.

#### **Entre a erudição e a simplicidade**

Versos de novos poetas incluem ecos da Grécia e celebração da vida urbana  
Jornal do Brasil (Caderno Idéias) – 1994

Em oposição ao registro coloquial e ao espontaneísmo que foram a tônica da poesia brasileira da década de 70, vai-se consolidando uma vertente culta em autores que estrearam nos últimos quatro ou cinco anos, a exemplo de Cláudia Roquette-Pinto e Alexei Bueno. Em ambos (mas em direções opostas, conforme se verá) um sofisticado repertório de alusões não apenas dá abrigo a um cenário de referências e afetos, como também se faz visível nos próprios processos de composição, vale dizer: a erudição não se revela somente naquilo de que fala o poema, mas – sobretudo- na maneira de fazê-lo falar. O que o texto diz já se encontra potencialmente expresso pela arquitetura que o sustenta: universo e verso movediços em Cláudia (Saxífraga), solidez e clareza mediterrânea em Alexei (Lucernário).

Como denominador comum, o fragmento, elaborado de modo diverso pelos dois poetas. Para Cláudia, ele é inerente à técnica de criação, infiltrando-se inclusive na microscopia da atomização vocabular (“pequenos passos levariam ao parapeito/ onde a cidade ru bratis naros natruz”). A escolha da pintura como par da literatura reforça tal opção, na medida em que, através da reescrita de quadros e retratos, a autora não se dirige para uma realidade externa, mas para um espaço (o pictórico) já previamente recortado do mundo; o poema é, assim, o fragmento de um fragmento. O risco a que Cláudia se expõe, em sua contínua luta para bloquear circuitos de cômoda previsibilidade, é o de acabar tornando previsíveis, pelo avesso, os recursos acionados para combatê-la. Leiam-se, a propósito, as infundáveis e aleatórias rupturas em fim de verso (“página vazia, nua como pál/ pebras al/ fombra/ .../ calcanhar au/sência”). O efeito de contraste rítmico advindo desse processo acaba por diluir-se em decorrência da repetição exaustiva; a ousadia se amansa em tique. Por isso, podem soar excessivos alguns andaimes que Cláudia vai deixando à mostra em sua explícita construção do precário (“nus são nus pen/ umbra laminando o/ dorso à luz e lív/ ido lençol aves/ so”). Textos da qualidade de mínima moralia, e “ao leitor, em visita” demonstram que a poesia de Cláudia bem pode prescindir dessa totemização do fragmento como valor suficiente em si mesmo, o que significa meio caminho para esvaziá-lo de sua força e confiná-lo ao domínio domesticado do trejeito ornamental.

Já em Lucernário, o fragmento é vivenciado em seu horror de resto e em sua glória de vestígio da unidade. Maracá pela nostalgia da completude, a poesia de Alexei, contrariamente à de Cláudia, pretende estabelecer um contraponto entre a fugacidade do que evoca e uma suposta permanência do suporte formal em que se alicerça; estrofes com número constante de versos, versos isométricos, amplo recurso ao soneto. Eis um poeta a quem repugna o arbitrário: tudo nele soa medido, até o destempero – o que, se de um lado, o faz tributário de uma retórica com marcas de previsibilidade, por outro permite brechas para uma questão interessante; é possível, num discurso rigorosamente pautado pela tradição, registrar-se uma voz própria? Ou ela seria inexoravelmente engolfada pelos protocolos discursivos em que se vaza? Uma distinção prévia e capital seria a efetuada entre espíritos pré-modernos, que nem sabem que o modernismo ocorreu, e espíritos antimodernos, que sabem que o modernismo infelizmente ocorreu. Os primeiros devem até hoje estar procurando em dicionários rimas para as palavras “mãe” e “lâmpada”; os segundos, como Alexei, afastam-se de valores contemporâneos por opção, não por ignorância. Antimodernos pela criança em vetores transtemporais; pelo refinamento e opulência lexicais; pela visão salvacionista do fenômeno artístico, única via de escape à miséria da contingência humana. É claro que as implicações ideológicas dessas escolhas abrem campo para discussões, com o ineludível timbre de “elitismo” que elas carregam; mas elas se abrigam, por exemplo, em muitos textos de poetas tão dessemelhantes como Murilo Mendes e Cecília Meireles, não sendo em si mesmas parâmetros de desqualificação estética.

De Alexei Bueno se poderia que se trata do “último dos helenos”, se fosse possível extrair da famosa frase de Coelho Netto o teor pejorativo que a história lhe agregou. O poeta, que chega mesmo a travestir-se de Odisseu (“Contra a minha sorte, / Ítaca me espera”), eventualmente compactua com a

melodia clangorosa do Parnaso (“A turba assopra os fustes fumegantes/ Do templo de Ártemis”). Todavia, não se espere a mera retomada parafrásica de mitos e lendas: Alexei altera-lhes o enredo e corrói-lhes o sentido, conforme se lê no poema dedicado à decrepitude da outrora belíssima Helena (“Noventa e sete anos. Suas pernas/ Eram dois secos galhos recurvados. / Seus seios até o umbigo desdobrados/ Cobriam-lhe três hérnias bem externas”).

Apesar de os poemas comporem um livro de viagem – após cada texto há balizas geográficas, de Portugal a Espanha, França e Itália -, o périplo de Alexei persegue na paisagem o que lá não mais existe, projetando-se o poeta num arco temporal que enlaça o agora à agora, grega e ideal. Perda, dissipação, aniquilamento. Alexei caminha em meio a reinos arrumados, e os arquétipos da cultura ancestral são resgatados em seus mínimos escombros: não o discurso da pompa e do esplendor, mas o da derrota e da elegia. Por essas águas navegam os belos versos de “Sucessão”: “Como um rio sem foz/ O tempo nos trespassa, e nunca se esvazia. / Seu leito somos nós.”

Os voluntários limites de sua poesia – ritmar-se “num mesmo canto antigo”, por meio de palavras “exatas em sua norma”, revelam um olhar apolíneo a capturar as avarias de Chronos. A Claudia Roquette-Pinto ao contrário, não interessam as mutilações no tempo, e sim as mutações através da simetria entre um olhar irrequieto e uma realidade caleidoscópica.

Fora das complexas questões levantadas pelos poemas de Claudia e de Alexei, Rosane Serro (Quarenta processos) desenvolve uma poesia ostensivamente “desintelectualizada” e imersa em vivências afetivas, num saboroso confessional (“Chupar laranjas/ Lamber cactos/ Morder esquilos/ Beijar moscas./ Para que homens/ se a natureza nos é tão pródiga?). A intensidade na ligação e no gozo físico com o mundo atravessa toda a obra, seja em intuições profanas (“Ao me despir/ despeço-me de minhas sombras”), seja na celebração explícita do prazer (“Incendiado por meus olhos/ moldado por meus pés/ salvo por minha língua/ é o teu corpo”). Tais temas obsessivos recebem tratamento desigual; e as marcas da simplicidade, tão bem trabalhadas em vários textos (“Mal-debenta”, “Sub-raça”), acabam tangenciando a simplificação em alguns outros (“Te-se”, “Sobre o amor”) – o que, de resto, não chega a obstar um parecer favorável a esses Quarenta processos. Cultuando a Natureza (mas dentro da cidade) e adorando a revelação no que ela contém de não-transcendental (é farta a imagística do úmido, do interno, do imanente), Rosane Serro reelabora, de modo pessoal, os traços de um Manoel de Barros urbano e de uma Adélia Prago pagã.

### Anexo 33

SEFFRIN, André. Nas bordas das palavras. **Jornal de Poesia**, s/1, 16 de dez. 2000. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/aseffrin3.html#claudia>. Acesso em: 24 de set. 2013.

#### **Nas bordas das palavras**

Claudia Roquette-Pinto burila a linguagem poética em seu melhor livro

ANDRÉ SEFFRIN

"Depois dos acertos e desacertos dos livros anteriores, Claudia Roquette-Pinto publica o que se pode considerar o seu melhor livro. Apesar disso, a poesia de Claudia exige do leitor uma percepção aguda do caminho percorrido, de suas entrelinhas e de seus labirintos. Às vezes é quase hermética, o que não é bom. No geral, é bastante burilada e chega a alcançar, em muitos momentos, versos e poemas de alta qualidade. *Corola* é um livro importante na sua evolução literária, um livro que se destaca no cenário desigual da moderna poesia brasileira. Atualmente, quando a poesia parece cultivar um declarado horror ao lirismo e hibernar numa clara recusa à comunicação, ou quando não passa de simples exercício epigônico, este livro é, no mínimo, um acontecimento para essa nova geração que aos poucos vem se destacando e que nem sempre tem dado conta do recado.

Nesse tumulto de vozes indistintas, Claudia Roquette-Pinto realiza uma poesia exaustivamente trabalhada por meio de uma arte poética - se cabe a expressão - do risco. Uma arte poética que, no extremo, procura não se ver como arte poética e sim como uma tentativa de representação. Régis Bonvicino, no seu texto de "orelha" um tanto equivocadamente, aponta com acerto para as "questões de representação" de alguns versos do livro. Em linguagem mais próxima do chão, pode-se dizer que a poeta caminha na tentativa de desenhar o mundo no limite, testando as possibilidades da linguagem, sem aquela fé no poder da palavra tão ao gosto das gerações 50 e 60.

Na busca da palavra e do seu raio de alcance, Claudia costuma fazer algumas concessões como a de sacrificar a beleza de um verso para não prejudicar a harmonia de um recorte fragmentário, principalmente para não sacrificar a "idéia" do poema. Apesar disso, e talvez por isso, longe está de ser uma poeta descuidada do verso. O primeiro poema é exemplar nesse quando "o dia inteiro perseguindo uma idéia" leva-a aos labirintos dos labirintos em busca do fugidio (a poesia?), que talvez "por um fio, frágil e físsil, ínfimo ao infinito", no tudo-nada de que o poeta dispõe: "o rosto desta última flor" (a linguagem?) que, mais adiante noutro poema, reconhece, é "a única que existe". Seja no belo culto a Novalis ("Isto, enquanto imprimo/os teus Hinos à noite/nestas folhas ordinárias, / palavra por palavra coagulando...") ou no sombrio "Dia.das Mães", ou mesmo no vário quadro de referências à poesia universal que atravessa o livro, o poeta caminha "na borda das palavras, / tentando não morrer" Porque "isso de escrever é jogó / perdido de antemão, no mano a mano."

É poesia de altas percepções, de instantâneos que se fragmentam para a recomposição final, dando lugar ao grande mosaico feito de recortes da consciência, de retalhos de retratos, de sombras e de luzes reflexas, um estranho e sedutor mapa íntimo. Ao contrário do que costuma acontecer com alguns poetas de sua geração, Claudia não cai naquela tão comum esgrima de palavras, ofuscante e vazia de sentido. A sinestesia, determinadas recorrências de imagens ("o áspero das cigarras", "a serra elétrica das cigarras", "buquê de ruídos", "serrote do delírio" etc.) ou de palavras ("grilo", "lixa" etc.) que remetem a uma acústica semelhante, ajuda a compor a rede simbólica que é pano de fundo para a composição da paisagem natural, onde o poeta é "refém do instante" em que escreve, "vizinho do flagrante". Esta é a casa do poeta, na sua crise de "representação".

Vale a pena citar: "Para que tijolos, toda esta geometria, / que faz da paisagem um deserto de cintilações espontâneas? / De linhas retas apenas/ o fio que desenrolo,/ exausta embora atenta, / sem conhecer a mão /que o estende na outra ponta." Um belo exemplo de poesia existencial, metafísica, dramática ("Escrita,! é sempre você quem me resgata...") que se conjuga num referencial vasto e vário. No que diz respeito à voz feminina, ela atesta uma temperatura que, nos últimos 20 ou 30 anos de Brasil, só conseguíamos medir pelos termômetros de Lupe Cotrim Garaude, de Zila Mamede e de Maria Angela Alvim, vozes cristalizadas pela morte. Ou pelas permanências de Renata Pallottini, Hilda Hilst, Lélia Coelho Frota, Olga Savary e Astrid Cabral, que publicou recentemente sua obra reunida, *De déu em deu*(Sette Letras, 1998),sem a devida atenção da crítica - ou do pouco que resta dela.

Claudia Roquette-Pinto não deixa de ser uma continuidade energizada da poesia feminina brasileira, cujo parâmetro inicial se reconhece em Cecília Meirelles e Henriqueta Lisboa. Os caminhos percorridos pelas gerações posteriores, embora trilhados de maneira diversa, não se afastaram muito dessas fontes, ou seja, daquilo que melhor se realiza no gênero em nosso país (Ana Cristina César, apesar da rebeldia, aí se inscreve). Também Claudia Roquette-Pinto não se afastou demasiado. Mérito que poucos poetas novos puderam ostentar logo no início da carreira.

- André Seffrin é crítico literário e ensaísta

Anexo 34

SILVA, Nádía Regina Barbosa da. Margem de manobra. **Revista Ipotesi**. Juiz de Fora/MG, 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/2014/01/29/chamado-revista-ipotesi-qualis-a1-volume-18-n-2-jul-dez-2014/>. Acessado em: 10 de janeiro de 2015.

Margem de manobra

Nádía Regina Barbosa da Silva

PINTO, Cláudia Roquette. *Margem de manobra*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

Alegorias precisas e imprevisíveis – “os carros, no viaduto,/engatam sua centopéia:/olhos acesos, suor de diesel, / ruído motor, desespero surdo.” – abrem o livro *Margem de manobra* de Cláudia Roquette-Pinto. Esses versos fazem parte do poema de abertura, “Sítio”, cuja precisão de imagens alegóricas conduz o leitor ao sentimento de horror, por meio da tensão que decorre do manejo com a linguagem, que a poeta consegue fazer com propriedade. Nesse poema, Cláudia acaba por tocar, poeticamente e com muita delicadeza, o drama humano, a partir de uma realidade experimentada pela rotina urbana, para a qual o poema se volta.

Essas imagens tensas, que constituem boa parte da coletânea, começam a ser construídas logo no seu primeiro momento, desvelando-nos um cenário, lugar em que o drama desenvolverá seu trajeto. Em “Sítio”, espaços são apreendidos num movimento panorâmico de um corpo que gira sobre si, e registra e reage ao que vê. Sítio que é lugar, também é corpo, estrutura física de um organismo vivo, a poesia. No estado poético, cada detalhe de lugar observado é intenso e concentrado e lança luzes sobre o outro e que, por fim, sobrepostos, em conjunto, dão vida ao corpo do poema que surge em pedaços rearranjados numa cena-mosaico, ampla, da qual emana tensão e poesia.

A propósito, “corpo” é palavra recorrente ao longo de todo o livro. Está presente na maioria dos poemas e aludida em imagem já na capa desse trabalho. Corpo que se articula à vida, à pulsão de vida, ao desejo de vida, ao erotismo, portanto, que nos leva à idéia do sentido que a poeta concede à sua escritura: algo vital, visceral. Poesia e vida parecem se confundir no corpo do desejo que é o poema.

Em “Margem de manobra”, poema que encerra a primeira parte, vê-se um sujeito poético que se mistura às palavras; à cada letra que compõe a palavra “Amor”. O ato da escritura se faz nessa simbiose do corpo com as palavras que se movimentam em direção à vida que encarna a palavra “Amor” cuja mitologia nos remete a Eros, conjunto de pulsões de vida, sem margem de manobra, certa: a vida no poema.

“No agora na tela”, segunda parte do livro, lê-se, na epígrafe, sobre o limite das cores num paralelo ao limite da vida. Cores que pintam imagens fotográficas (estáticas), cinematográficas (em movimento), e que são a alma da pintura, a “forma-flor”, a poesia; novamente imagens de erotismo, da boca que nomeou desejo, “uma paisagem vista por trás da água que evapora”. O corpo que arde torna-se paisagem turva, alegorias poéticas, construídas “de um lugar bem alto e seguro”.

Nessa segunda parte, permanece a presença da semântica do corpo, por meio de cenas e alusões à pintura que se transformam em motivos vivos para se fazer poesia. O corpo errante perpassa as formas, as cores, a temperatura das cores, numa recorrência dionisíaca convertida em poema, “Vermelho”, “Amarelo”, “Branco” e “Azul”.

Vários poemas são tangenciados pelo exercício da metalinguagem. Poemas metáforas do corpo desejante, “A água é farta e cai com força/ sobre o corpo desprovido de discurso” (p. 43). Alguns poemas em prosa salientam a narratividade. Como se, a todo o momento, a poeta vagasse entre a imanência do imponderável e o sítio prosaico da linguagem, num exercício mítico/ histórico de cenas poéticas, quase sempre eróticas, em poemas sem títulos e em outros, poucos, com títulos, como “Azul”, que faz alusão à violência institucionalizada; à violência que invade o corpo; o corpo que também é o poema: “com as bombas que fabricamos, os corpos ficam com os dedos azuis” (p. 45).

“Achados e perdidos”, a terceira parte, uma das epígrafes sinaliza-se o imponderável, um outro “sítio” da poesia, onde “os poemas na verdade [...] são sobre mundos imaginados”. Em “Praia linda”, poema que inicia esse momento do livro, o sujeito volta-se à memória da infância, fictícia, imaginada, portanto, em que os desejos “se embarçam”, para “colher” o poema. A memória também vasculha a casa; a lembrança da casa da família que arde paralela à passagem de tempo:

“noite espuma quadrados/ mudos do chão dessa cozinha onde/ mais ninguém menstrua” (p. 51). Imagens pululam em alegorias metafóricas das coisas findas que não passam.

Ainda nessa terceira parte, homenagens aos poetas Armando Freitas Filho, Eucanaã Ferraz, Antônio Cícero, Francisco Bosco e outros, certamente, referências de Cláudia Roquette-Pinto. “Escrever é perder o corpo”, diz o poema que homenageia Francisco Bosco, idéia que é um fato na escritura de Cláudia. No mesmo poema lemos, “o poema sitiado pela brancura da página, nu sob a nevasca, e ele ali, trêmulo, resistindo” (p. 56). Corpo do poema e corpo do poeta são assolados pelo mesmo frio, o mesmo vazio, da ausência, à espera de sentidos. O corpo recorrente também enquanto palavra, enquanto metáfora, enquanto poema atravessa o livro inteiro e anuncia como a poeta entende, vê e sente sua escritura, no corpo envolvido.

Em “Os dias de então”, última parte da coletânea, a dicção volta-se às questões da contemporaneidade. “Cidade bombardeada” é o poema que abre esse momento. Novamente a violência invade e situa o poema: fotogramas de guerra, no Tibete – “Cascalho espalhado entre esqueletos/ do que antes foram templos/ onde as jóias do lótus/ séculos após séculos, repousam” (p. 67) – que denunciam as ruínas da história. Também a guerra do Vietnã é aludida, por meio de fragmentos retirados de cartas de amor enviadas por meninas cujos namorados lutavam no *front*, em poema narrativo onde a força é impulsionada por sua impureza de poema-narrativo-epistolar. Em seguida, uma seqüência de poemas francamente eróticos se contrapõem à pulsão de morte que a guerra encena: recorte de uma transa rápida, “Kit e Port”, uma transa apertada, “entre parêntesis”. Lê-se no poema: “No momento que a penetra/ (apenas o zíper aberto)[...]” p.75; A mulher sozinha que “acorda entre os lençóis coloridos”. Por fim, um casal de dançarinos: um conjunto de imagens do casal que dança ao compasso da sedução – “Agora, finalmente, ele a chama/ para junto, mete o joelho/ entre as pernas entreabertas, a testa/ na curva do pescoço, cola a boca/ no feixe cru dos seus cabelos,/ [...]”(p. 81).

Quase ao final do livro, no poema “Odre”, lê-se: “O corpo,/ este odre enganador/ onde minha juventude finda,/ seca, sem nada a repor/ além da renovada perda:/ o vinho das impressões vertiginosas,/ [...] /dia após dia após dia, pinga/”(p. 83). Novamente o corpo, o lugar da vida, que seca; sítio físico invadido pelo tempo, pela passagem de tempo que também renova o corpo que é linguagem. Vinho dionisiaco, eterno retorno do desejo de vida; eterna renovação de perda, que é vida; o vinho da embriaguez das impressões poéticas, que renovam o corpo odre daquele que escreve, dia após dia, e que o confunde à escritura. Assim será, até o último suspiro. No penúltimo poema, “Pulso”, o que foi dito em “Odre” é reiterado: “o que o corpo quer/ é a vertigem de se perder” (p. 84).

Em “Os dias de então”, poema que encerra a coletânea, a ameaça à vida é trazida – “A vida, uma coisa antiga/” (p. 85) – por meio de imagens de bombardeios com bombas de urânio cuja radiação causa efeitos por 4.500 anos. Os dias de então são dias que violentam a todos, ao corpo, à vida, e invade o poema que os anuncia nesse livro que é uma homenagem à vida e à poesia.

Cláudia Roquette-Pinto revisita o cânone da poesia moderna ao mostrar o firme manejo da linguagem alegórica. Tudo surge no poema ligeiramente distorcido, filtrado pelo olhar do sujeito que prima pela contenção e nos dá a sensação de um encontro equilibrado entre o eu e o mundo. Talvez decorra daí a força estética de seus poemas: sua universalidade.

Anexo 35

SIMON, I. M.; DANTAS, V. Consistência de Corola. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.85, p.215-235, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n85/n85a10.pdf>. Acesso em: 10 de julho de 2013.

**Consistência de Corola**

**Iumna Maria Simon; Vinicius Dantas**

**RESUMO**

Este artigo procura dimensionar a importância de *Corola* (2000), de Claudia Roquette-Pinto, no quadro da poesia contemporânea. A partir de elementos que compõem as figurações e as ambigüidades sintáticas de seu lirismo simulado, identifica-se a peculiaridade da voz feminina que, confinada na cena de um jardim, fala nos poemas. A análise textual mostra o funcionamento conflituoso das fantasias de autodestruição e o estudo do medo como componentes essenciais de uma poesia que expressa em toda a sua atualidade a experiência de um corpo que não quer morrer.

**Palavras chave:** Poesia contemporânea; Poesia feminina; Trauma; Claudia Roquette-Pinto

**ABSTRACT**

This article tries to situate the importance of *Corola* (2000), by Claudia Roquette-Pinto. Starting from elements that organize the figurations and ambiguities of its simulated lyricism, it identifies the peculiarity of the feminine voice that, imprisoned in the scene of a garden, speaks in the poems. The textual analysis shows the mechanisms of fantasies of self-destruction and the study of fear as essential elements of a poetry that expresses the experience of a body that does not want to die.

**Keywords:** Contemporary poetry; Feminine poetry; Trauma; Claudia Roquette-Pinto

*Corola*, de Claudia Roquette-Pinto, se abre com o seguinte texto sem título:

o DIA inteiro perseguindo uma idéia:  
 vagalumes tontos contra a teia  
 das especulações, e nenhuma  
 floração, nem ao menos  
 um botão incipiente  
 no recorte da janela  
 empresta foco ao hipotético jardim.  
 Longe daqui, de mim (mais para dentro)  
 desço no poço de silêncio  
 que em gerúndio vara madrugadas  
 ora branco (como *lábios de espanto*)  
 ora negro (como *cego*, como  
*medo atado à garganta*)  
 segura apenas por um fio, frágil  
 e físsil, ínfimo ao infinito,  
 mínimo onde o superlativo esbarra  
 e é tudo de que disponho  
 até dispensar o sonho de um chão provável  
 até que meus pés se cravam  
 no rosto desta última flor.<sup>1</sup>

Os versos iniciais deste poema declaram que nada há a ser contemplado e representado. Nem flores, nem natureza, apenas conjeturas imagéticas em negativo, apesar de *Corola* ser um livro que retoma elementos tradicionais do lirismo e cultiva a exuberância de um jardim cheio de flores, folhagens, bichinhos e zumbidos. Mesmo que tenha a aparência eventual de um *locus amoenus*, esse jardim se anuncia desde as primeiras linhas por meio de "formas improváveis", isto é, formas negativas menos reconhecíveis, que não oferecem maior expectativa de germinar ou florir<sup>2</sup>. Embora o



primeiro verso seja uma afirmação prosaica e rotineira, o que vem a seguir são complicações imaginárias do que é aí afirmado, interceptadas pelo ritmo quebrado e suspensivo dos versos. E no mesmo fluxo em que a paisagem se desrealiza, o sujeito declara a nulidade do próprio foco de observação num lusco-fusco progressivo. O recorte da janela, que seria um enquadramento referencial, surge esvaziado de sua função de abertura para o mundo, ou de limiar entre interior e exterior. Contudo, sua existência é indicativa de que há um observador, mesmo que precário, há uma fala carente de algo maior, que se situa além, e há uma situação emocional limitada (confinada?) que impede a plenitude da visão do "hipotético jardim". O verso de abertura resumiria uma tentativa de esforço intelectual, ou de exposição conceitual, sob cujo impulso o poema se encadeia. Houve um demorado período de elucubrações ao longo das horas do dia em que a concentração física e mental não alcança uma formulação conceitual ou argumentativa satisfatória. O poema, pode-se dizer, seria o fruto decepcionante dessa concentração, ameaçada por termos negativos (nenhuma floração, nem ao menos um botão, incipiente, hipotético jardim). Isso é o que particulariza esse exercício de introspecção um tanto forçado, ou sofrido, que, mesmo assim, vem à tona por meio de processos figurativos eminentemente visuais, acentuados por um tratamento imagético tão intenso e excitado quanto os procedimentos de dissolução referencial e indeterminação sintática e semântica-dilemas sensorio-perceptivos reforçados a cada linha. É uma constatação de impasse mental demonstrada porém por meio de uma figuração de movimento, tensão interior e provação sensorial. Como em muitos poemas do livro, as circunstâncias de limitação física, que acentuam a imobilização do sujeito, seja por apatia ou torpor, aflição ou paralisia, contrastam com a vertigem visual incontrolável em que ele se engolfa.

Apesar de suas ambigüidades frasais, o poema enuncia um impulso narrativo completo, quase diríamos linear, que pede paráfrase. Após o primeiro ponto, desencadeia-se um segundo movimento que explora outro ângulo de visão, agora centrado no desamparo de *um eu* que, para replicar à dificuldade de expressão, age se dirigindo a outro lugar. Espaço e auto-reflexão são figurados como um sorvedouro em que o desejo de distância de si mesmo, ou de sua própria contemplação, se indetermina objetiva e vertiginosamente (aumenta/encolhe), uma vez que o longe é o próximo e o fora está dentro:

Longe daqui, de mim  
(mais para dentro)  
desço no poço de silêncio [...]

Assumido o fracasso da longa jornada de perseguição a uma idéia (poema? identidade? imagem?), chega-se a um lugar difícil de imaginar, sintaticamente fabricado, designado aliás por uma metáfora comum ("poço de silêncio"), o qual vai sendo demarcado por dêiticos que *materializam* a indeterminação de um espaço onírico e noturno: o desejo de outro lugar se materializa na quietude de um poço como se estivéssemos no curso embrionário de uma narrativa. Esse movimento já recebe um tratamento sintático tortuoso e simultaneísta, inclusive pela progressiva sobrecarga da materialidade sonora e acentual que toma a seqüência sincopada das linhas. Se há o desejo de deslocar o foco para longe do lugar em que se está-ou "de mim"-, o impasse narrado nasce da figuração criada por meio de uma dubiedade sintática da mesma família da anfíbolia: o movimento para mais longe no espaço e no tempo aprofunda a entrada paradoxal em si mesma (é uma mulher que fala) e no oco deste lugar<sup>3</sup>. O contexto verbal torna-se vivo e dramático, figurando então a fragilidade e a agonia de quem experimenta situações de limite, inclusive os da linguagem, pois o recolhimento no silêncio do poço é o que deflagra imagística e pitorescamente a descida. O silêncio vira o conduto de uma queda. A ambigüidade sintática-que daqui por diante será onipresente em *Corola-serve* para manter distância irônica e dramatizar as forças paradoxais que atuam sobre o impulso de auto-representação, revelando na descida relações perversas do sujeito consigo mesmo e seu radical desamparo.

A indeterminação da descrição é fabricada por meio de muitos elementos que se precipitam no segundo movimento, aí interceptando o relato da queda (ou mergulho em si mesma). Claudia Roquette-Pinto inventou um tipo diferente de colagem por meio da transcrição em itálico, como é o caso dos símiles parentéticos que reiteram o significado escondido de "branco" e "negro" com ironia e expressões fixas banais (*lábio de espanto, cego, medo atado à garganta*) à maneira de legendas de histórias em quadrinhos ou clichês para situações de violência ou tortura. A partir de *Corola* ela



praticou esse tipo de colagem de materiais arbitrários ou enxertos tirados de outros textos, partes de frases ou expressões, destacados pelo itálico, com a intenção de comentar (ou minar) a univocidade do fluxo lírico do poema pela intromissão de outras vozes. Salvo engano, esse termo de comparação intempestivo ou gratuito funciona como uma paródia de intertexto, sobrepondo à linha do poema uma segunda superfície (uma camada textual estranha, de outro lugar e outro tempo) que deixa exposta a artificialidade da montagem. Ao fim de *Margem de manobra*, livro em que essa técnica se expandiu, ela acrescentou uma lista das citações dos itálicos, identificando as fontes de onde as extraiu, sem trazer porém esclarecimento algum, exceto bibliográfico. Tal procedimento pode suscitar muitas indagações sobre o sentido dessas rubricas externas, contrabandeadas ao acaso de leituras na forma de comentários em *off*, ou sinais de reações diretas e indevidas àquilo que acabou de ser escrito que, assim, perde a imediatez. Isto significaria mais um atestado da impotência do eu lírico ou, ao contrário, uma prova do abuso das referências intertextuais na poesia contemporânea? De qualquer modo, tais intromissões desconfiam do virtuosismo poético e da espetacularização de imagens proliferantes, da qual a poesia de sua geração tem sido useira e vezeira e a que a própria Claudia não escapou. O uso anômalo das associações analógicas (ou da metáfora em particular) também aparece na transformação levemente grotesca de figuras gramaticais em imagem, como "[...] silêncio que em gerúndio vara madrugada", ou o "superlativo" que amplifica a insignificância do "tudo" com que conta o sujeito do poema-pois o "e é tudo de que disponho", de tão insignificante, anula qualquer escala de tamanho. Acrescente-se a essa função imagética atribuída a categorias gramaticais uma intenção (desajeitadamente humorística?) de duplicar a referência à escrita e à linguagem. Outro recurso de indeterminação é a exacerbação sonora-talvez o mais importante. Ela pode ocorrer na justeza uníssona da rima "jardim"/"de mim" que enlaça os dois movimentos do poema e sonoriza a intersecção dos espaços exterior e interior no intuito de desestabilizar a circunscrição clara do dentro e do fora, do longe e do perto; ou pode explodir numa sucessão de ressonâncias sonoras, um explícito reforço de tonicidade, como nos versos "segura apenas por um fio, frágil e físsil, /ínfimo ao infinito, /mínimo [...]". Não custa lembrar que o rigor de construção sonorista não se apóia no desenho sonoro das linhas (ou versos) à maneira da figuratividade da poesia concreta, ou seja, não há em *Corola* intenção icônica ou isomórfica - as paronomásias não fazem uma mímica sonora a partir do significante, pois sua materialidade exorbita, sem imitar na superfície a essência do significado. Por vários momentos, tal sobreexcitação dos elementos materiais da linguagem pauta o campo semântico do poema e interfere até no andamento narrativo dos versos, deixando a coerência verbal em aberto, ao acaso da escrita, exposta ao descontrole da expressão e ao não-fechamento do todo, sem qualquer apreço pela exibição geométrica ou funcional da construção<sup>4</sup>.

Na vertigem da descida, neste segundo movimento, a mulher-que-fala ainda parece enredada na teia de especulações e, por isso, talvez se veja como uma aranha presa a um fio fraco, pouco seguro, sob ameaça de rompimento<sup>5</sup>. É, no entanto, com esse fio que pretende concluir o trajeto vertical. O alvo da descida é dúbio: "até dispensar o sonho de um chão provável" significa a hipótese de se chegar ao chão que se espera, e é quase certo, comprovando os indícios que se tinha, ou então, desistir de vez do desejo ou da possibilidade de tocar o fundo. Todavia há boas indicações de que seus pés tocam violentamente o fundo, ou melhor, batem numa superfície: a surpresa é que no choque se atinge a única florescência do jardim. Uma flor que é dita a última porque é a que restou, mas que tem rosto como uma pessoa (como as rosas de e. e. cummings tinham mãos no céu que ele imaginou para a sua mãe). Mais do que tocar, seus pés penetram, perfuram como pregos essa superfície, tão delicada como se de flor. O verso "no rosto desta última flor. " pode também ser tratado como linha de chegada em que o sujeito da descida fala de dentro *desta* última flor, em fusão com ela, num encontro brutal e amoroso.

Como se vê, quase todos os elementos do itinerário são incertos, de uma irrealdade propriamente fantasmagórica, acentuada pela obscura ambigüidade das construções verbais e pela descrição apoiada no enredamento sonoro e sintático. Claudia carrega no jogo de dissoluções do que é objetivo e do que é subjetivo, do que é concreto e do que é abstração, do que é conceitual e do que é sensorial, deixando nítida uma anedota ou pequeno relato<sup>6</sup>. Ocorre que as referências mais explícitas logo se transformam em imagens, ou então, como em "poço de silêncio", é a imagem que, ao contrário, oferece maior definição ou (se for possível) concretude, talvez por um movimento fóbico ou paranóico da escrita insegura e carente. As referências do poema não são efetivas ou continuamente firmes-a sintaxe as torna equívocas, interferindo igualmente no sentido da frase e no teor da imagem.

Pode-se dizer mesmo que a sua descrição a cada fim de verso desencadeia uma onda de metamorfoses mínimas que asseguram o ritmo da vertigem. Após o fracasso do primeiro movimento, o sujeito empreende "mais para dentro" um mergulho em si mesmo, numa espécie de reação a seu próprio fracasso. A "última flor", trunfo dessa procura, é figurada por um ato de violência-a voz que fala penetra este outro ser e é penetrada por ele, quando seu corpo desaba sobre a flor. A imagem mais íntima recolhida da introspecção é uma figuração de violência no centro de um encontro (ou seria para a poeta o poema que afinal escreveu?). O que concluir de tantas equivocidades verbais e imagéticas desta chegada abrupta que tanto pode ser o relato de uma salvação quanto de uma destruição?

Páginas adiante, estamos à beira de outra "última flor", a qual não nasce de uma situação de queda mas de uma leitura<sup>7</sup>:

Imóvel, vertiginosa,  
de fora a dentro me inclino  
(os clarões se aproximam)  
rede em riste  
sobre o rosto daquela flor  
-a única que existe.<sup>8</sup>

Embora a passagem pertença a um poema de atmosfera lírica convencional, os sentimentos de uma tarde passada na natureza se encaminham para a vertigem do encontro de outra flor, desta feita sem o périplo da procura. O poema retifica a cadeia imagética de "o dia inteiro perseguindo..." e a retoma no cenário ("paisagem, organizada e fria") mais definido de um sítio (ou grande jardim), sob a conjunção cósmica de um céu "entre a chuva e a indiferença" e o sol ("pai do meu desconforto") encoberto. A flor aparentemente concreta - e única - está aí também como aparição de uma imagem anterior, tirada de outro lugar. Que pode ser referência a "o dia inteiro perseguindo..." tanto quanto à flor amarela em que pousou a borboleta de um poema de Wordsworth, citada poucas linhas acima:"flagro o que aflora/(borboleta de Wordsworth, /mas bem mais que meia hora)."<sup>9</sup> No primeiro caso estava-se numa relação de íntima proximidade com o "rosto *desta* última flor", alcançada pela auto-procura em queda do sujeito; no segundo, "sobre o rosto *daquela* flor/ a única que existe. ", a distância dêitica indica que se está mencionando uma flor diurna e livresca - "that yellow flower". Esta, sobre a qual a figura se inclina, entre clarões (relâmpagos? focos de luz? raios de sol?) surge na sua magnífica unicidade à maneira de uma iluminação, sem espelhar todavia o sujeito que a contempla.

Voltando a "o dia inteiro...": sua "última flor" serve de arrimo para sustar a queda de quem por um triz vai ao fundo do poço, ao mesmo tempo que é objeto de um gesto de agressão, isto é, ela, flor, é esmagada. A fantasia de queda, feita de encadeamentos e metamorfoses, de qualquer modo finda com o encontro de algo concreto: o referente de que se fala, objeto da procura vertical. Fica evidente a sugestão de que o sujeito se vê como flor, talvez numa paródia da representação da mulher como ser inefável e delicado, de beleza efêmera, mas também é um episódio de autopunição do corpo que se sacrifica e sacrifica o outro<sup>10</sup>. Este tem rosto como algo humano e cravos como o Crucificado, o que propõe alguma reciprocidade de compaixão e afeto, como se afinal alguém reagisse à voz em queda. O que não se sabe é se é uma chegada a si mesma (com ressonâncias talvez místicas ou psicopatológicas) ou a descoberta objetiva do outro, como ponto de convergência da queda - fora do controle da voz que fala. Mas a flor é por sua vez um semblante da natureza que espelha aquele que fala e lhe devolve, no choque violento, a própria imagem - a "última flor" é uma auto-referência e metáfora do poema que, numa escrita sem garantias, insiste na busca de uma expressão possível<sup>11</sup>.

Numa passagem justamente famosa pela exatidão literária e beleza da síntese, Gilda de Mello e Souza relaciona certa miopia da visão feminina à posição social da mulher, corrente até certa altura do século XX: "Não será difícil apontar na literatura feminina a vocação da minúcia, o apego ao detalhe sensível na transcrição do real, características que, segundo Simone de Beauvoir, derivam da posição social da mulher. Ligada aos objetos e deles dependendo, presa ao tempo, em cujo ritmo se sabe fisiologicamente inscrita, a mulher desenvolve um temperamento concreto e terreno, movendo-se como coisa num universo de coisas, como fração de tempo num universo temporal. A sua é uma vida refletida, sem valores, sem iniciativa, sem acontecimentos de relevo, e os episódios insignificantes que a compõem, de certo modo só ganham sentido no passado, quando a memória, selecionando o que o

presente agrupou sem escolha, fixa dois ou três momentos que se destacam em primeiro plano. Assim, o universo feminino é um universo de lembrança ou de espera, tudo vivendo, não de um sentido imanente mas de um valor atribuído. E como não lhe permitem a paisagem que se desdobra para lá da janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com os objetos, o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou a cerca. A visão que constrói é por isso uma visão de míope, e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos"<sup>12</sup>. A autora refere-se ao confinamento da experiência social feminina em outros tempos, porque no nosso, como sabemos, a mulher conquistou maior autonomia em relação à autoridade masculina e, livre do confinamento, pôde se realizar dentro das possibilidades (limitadas) oferecidas pelo mercado de trabalho. De toda maneira, a autora de *O tupi e o alauíde* está descrevendo as deformações de um mundinho compensatório gerado pela segregação e pela subalternidade, onde a mulher ainda assim pode se dedicar a seus sentimentos e a seus interesses. São condicionamentos de largo al-cance que, talvez modificados, sobreviveram às conquistas sociais do assalariamento e aos movimentos de emancipação e defesa dos seus direitos. A miopia feminina seria uma construção histórico-cultural que permite à mulher defender sua própria experiência e afirmar as peculiaridades das limitações sofridas na reclusão. A visão míope se transporia para a linguagem artística e literária e acabaria mesmo plasmando sua capacidade de organizar esteticamente o testemunho nascido de poucos e próximos elementos em espaços caseiros e fechados, sem a desenvoltura do conhecimento masculino da vida exterior. Na descrição de Gilda de Mello e Souza é precisamente na estreiteza da visão feminina, correlata ao mundo de relações diretas e pessoais do patriarcalismo e do casamento burguês, que se esboça uma resposta da mulher à consciência reificada no tempo e no espaço, ainda que ela se movimente "como coisa no universo das coisas". A miopia se alça a veículo de expressão e extravasamento para essa consciência, sem deixar de ser uma efetiva e coagida possibilidade de liberdade existencial (defendida aqui talvez na contracorrente das teses de Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*, que privilegiava a libertação revolucionária).

Aplicar a miopia do olhar feminino à vida contemporânea como uma técnica artística, ainda por cima desestabilizada pela textualidade auto-referida, tem muitas implicações, e inegável ousadia: o jardim de *Corola* faz essa transposição. Temos de entender a especificidade da posição de uma poeta como Cláudia Roquette-Pinto, que, escrevendo depois do feminismo, num momento de falência do impulso utópico e descrença crônica nas possibilidades de superação do sistema produtivo em que vivemos, incorpora a miopia do olhar para examinar a estreiteza e a opacidade da vida contemporânea-que já não são as mesmas a que se referia Gilda de Mello e Souza, marcadas hoje pela generalização da forma-mercadoria com empobrecimento da experiência, abstração do trabalho e formas cada vez mais fictícias de sociabilidade. Se a visão míope retoma a experiência histórica da vida feminina, atualizada e modificada pela indeterminação da escrita, torna-se por sua vez um instrumento para analisar os vários tipos de confinamento contemporâneo, inclusive os que envolvem situações de insegurança e medo. Curiosamente, a imaginação ligada à experiência de ser coisa entre coisas, com suas implicações de manipulação, violência, sujeição, tendo sido matéria privilegiada para a subjetividade feminina, pode também se alçar a imaginação de todos-homens e mulheres que enfrentam a vida na sociedade administrada, colonizada pela mercadoria e pela mídia. Mais do que marca de gênero, a diminuição do campo de visão corresponderia ao estreitamento contemporâneo da experiência, que tende a privilegiar o apego aos detalhes próximos (contornos nítidos de coisas miúdas sem plano de conjunto), o mergulho no presente como uma plenitude sem escape ou a sensação inelutável de repetição sem mudança. A alienação perceptiva é uma experiência prática à qual os poetas presentemente se agarram para falar de seus próprios sentimentos, de suas vidas, internalizando uma visualidade em que o objeto visto sobrepuja a visão do sujeito, cuja potência de revelação diminui e sai rebaixada. Se não for uma ilação exorbitante, a poesia brasileira contemporânea sofre toda ela, direta ou indiretamente, da mesma visualidade míope. Mas como tirarmos proveito do excuro de Gilda de Mello e Souza para descrever as novas formas de confinamento, limitação da vida, grandeza alucinante do que está perto, ou a espera de um acontecimento, em *Corola*?

Voltar ao jardim, a um espaço ornamental de quietude, referido ao âmbito da mais convencional feminilidade lírica, pode à primeira vista denotar, da parte de autora descomprometida com qualquer tradicionalismo ou sentimentalismo, um impulso paródico ou mesmo escárnio. A volta em *Corola* a esse tópico se não chega a tanto não demonstra todavia complacência com uma sensibilidade delicada e sensual, entretecendo intimismos a pretexto de uma erotização expansiva.

Ademais, o cenário intencionalmente *kitsch* do jardim e dessas reminiscências líricas, cheio de implicações grotescas e algo perversas, registra as insatisfações da autora com a tradicional mitologia da poesia feminina e também com as críticas do feminismo a essa mitologia de símbolos atemporais. Em seus poemas se desconhece, por exemplo, o tom confessional veemente da mulher liberada e a imaginação heróica, tão característica da fase militante do feminismo, da mulher como sujeito ativo e manipulador que investe contra a linguagem do opressor. Claudia Roquette-Pinto, ao contrário, guarda vários estereótipos da feminilidade, incluída a "corola" do título, tais como uma demasia de referências a flores, aos espinhos do sofrimento e da dor, ao perfume das rosas, à camurça das pétalas, aos tons vermelhos da rosa e do vestido, ou ao quarto de veludo. São traços ainda daquela visualidade míope que, segundo Gilda de Mello e Souza, faz vibrar os detalhes miúdos das situações vividas e transcreve a experiência concreta dos objetos e do tempo num registro exageradamente sensível, mas sem que nada disso se converta, neste caso, em trunfo de uma identidade conquistada (ou de uma subjetividade gloriosa). Tanto que há passagens em *Corola* em que se expõe o interior de uma casa burguesa, com seu padrão suntuário de classe, oprimindo e asfixiando o cotidiano "desta flor desperdiçada", dia a dia despetalada, como por exemplo em "dali e seu relógio que escorria". É " - por onde escapar?" a pergunta que o poema formula, para se desdobrar em outras reações e cadeias associativas que mais acentuam o fechamento do horizonte do que anunciam uma mínima possibilidade de saída (C 71). Ou então, inúmeras tentativas de meditação sobre o universo feminino ou doméstico (um pouco à maneira de Sylvia Plath), com referências explícitas a situações corriqueiras, aos pertences do lar (prataria, bordados, persianas, tapete, alfinetes, caixas, impressora), a espaços internos da casa (com destaque para o "quarto de veludo" com o "espelho mudo"-definido como o espaço em que a poesia não penetra) e à rotina da vida em família (é o "aquário de amabilidade" do poema há pouco mencionado?), às vezes misturando afeto, asfixia e sarcasmo<sup>13</sup>. Não faltam elementos realistas e prosaicos sobre uma vida no interior de uma casa, com presença intermitente de família, filhos, um casal, problemas, doença, sonhos, cujas referências no entanto se dissolvem no fluxo intercorrente de uma escrita destrutiva. Nenhuma referência porém tem força suficiente para constituir um imaginário psicológico ou romanesco - aliás são razoavelmente banais, muitas delas permanecendo no paradigma da insatisfação feminina (burguesa?), da incompreensão amorosa, do cansaço das gestualidades rituais como "buquê de promessas", "choro no travesseiro" ou "delícia da derrota".

A mulher-que-fala - a figura mais presente nos poemas -, que aparece como um simulacro de voz lírica, é ainda menos configurada. Nunca a voz implica supremacia do eu e de seu depoimento biográfico ou confessional; jamais oferece os alibis do que é vivido e as ilusões da presença, embora possamos sugerir o quanto seu exercício de meditação se alimenta do jogo com espaço e tempo e da confusão entre referências e figuras de linguagem. Dela, sabemos que vive em permanente situação de não-liberdade, vulnerável ao que vê, toca e escuta, inclusive a seus próprios pensamentos e desejos, empurrada por medos e ansiedades a processos constantes de descida, afundamento e fracasso. Vive num instante sem força, entre apatia e mudez, num estado cuja síntese possível bem poderia ser: "Vertigem ciclotímica de anular-se" ("o princípio da poesia", C 53). Mesmo identificável como mulher no jardim e no desamparo de pensamentos e palavras, esta voz não permite uma projeção subjetiva consistente, a despeito de possuir, é inegável, virtualidade lírica. O conteúdo dessa voz é emoção associada a situações que desafiam seu núcleo interior, com a característica que possui de se deixar levar pela imaginação, esboçar o processo do pensamento e enunciá-lo em meio a hesitações. É um foco responsável pelas passagens de sofrimento e angústia em que continuamente se enreda, modulando o imaginário de suas provocações em meio à vertigem e à dissolução-mas sem nenhum poder efetivo, porque está permanentemente em estado de alienação perceptiva. Parece tão incerta das condições em que é emitida, em situações que não domina, que podemos caracterizá-la como um método de busca; a emoção que se testa não é liberatória nem exultante, tampouco sua ostentação chega a ser um triunfo pessoal. *Corola* acompanha o oscilograma dessa voz em muitas situações existenciais ou fantasias verbais de quem quer se expressar, deseja contato, sofre de ansiedade referencial, mas teme sobretudo a iminência da própria desaparecimento. Talvez coubesse à perfeição para defini-la o verso de um poema bastante incompreensível: "Refém do instante em que escrevo, " ("sob o fermento *do sol, as coisas*", C26). Pois no espaço interno os dias são iguais e repetidos - gestos ou ações que mal se esboçam fazem eco à atmosfera pesada e insatisfatória que cerca o sujeito residualmente lírico. Outras vezes, o curso dos dias se confunde com uma relação amorosa que



fracassa, tal qual as idéias que não vêm e a insatisfação com a escrita, levando na derrocada o conjunto completo de símbolos da poeta:

Afrouxam-se os meus braços e a rapina  
do coração se afrouxa  
frente à boca imensamente muda  
na tarde igual a todas as outras.  
Igual. Sem um mínimo enlace  
entre rosa e rumo  
no rio onde rolam as coisas fáceis.<sup>14</sup>

A despeito da impregnação de elementos tradicionais ou estereotipados da lírica, em seus cenários propiciadores, e no recesso de um interior, parece-nos no entanto que em *Corola* estamos diante de uma estratégia deliberada e verbalmente artificial de lirismo simulado.

Especifiquemos os termos dessa simulação que ocorre no espaço de um jardim referencialmente indeterminado - verdadeiro campo de provas de um sujeito à procura de expressão, a qual é vezes sem conta desacreditada e traída. O sujeito, em toda a sua precariedade, que habita esses poemas, insiste em se expressar, mas a sua contemplação foge, sempre às vésperas de um abismo interior ou exterior, que em geral corresponde ao corte do verso. Rondando o jardim, há um quadro mais amplo que não se conhece bem, e os poemas de *Corola* são um tanto lacunares nessa matéria. Fora do alcance do sujeito existe um limiar qualquer para o exterior, cujos ruídos lhe chegam e cujo movimento imagina, seja de dentro da casa seja no jardim ("sirenes cantam lá fora"). Como na lírica tradicional, a natureza está sempre a se imiscuir, embora possa ser tanto reverenciada (com um hino como "ÁRVORE de fogo, chama negra", C 29), quanto comparecer como ameaça torturante, mesmo que a sua aparência seja a de uma flora e fauna de *cartoon* com cigarras, grilos, sapos-laboriosos e ensurdecedores. A cena, a paisagem ("um deserto de cintilações espontâneas"<sup>15</sup>) ou o hipotético jardim têm uma existência incerta ou mutável: a natureza ainda pode ser o concreto na iminência de tantas instabilidades ou aflições do sujeito, podendo até se insurgir como símbolo ou arquétipo neste tempo de completa falência referencial. Do seu lado originam-se impressões visuais e sonoras fortíssimas em sua instantaneidade, imagens em cadeia, conceitualizações interrompidas, descrições fulminantes - a natureza é geratriz permanente de dilemas sensorio-perceptivos, que são os principais acontecimentos desse livro. Assim, os poemas explodem, nervosos, em reações de espanto, medo, mal-estar, que invadem a cena inteira do jardim - extrapolando o campo visual, limitado, de quem o descreve. A miopia maximiza o que está esvaziado de potência digamos reveladora, ao mesmo tempo que se submete ao choque de processos físicos, emocionais e intelectuais sem controle. Os sentidos perderam sua autonomia porque aqui as qualidades sensoriais dos eventos e das relações entre as coisas submetem e ferem a visão, desafiando o pensamento e a palavra. Num poemeto bastante lírico, a visão de um copo-de-leite do canteiro destrói e consome a paisagem inteira, pois o ar atemoriza com sua garra e a luz está no encalço de tudo o que está vivo e perece<sup>16</sup>. O foco de quem olha não domina ao certo o que é visto: as raras referências, a despeito de possuírem concretude imagética ou metafórica, dissolvem-se num processo de desestabilizações progressivas, de que a indeterminação sintática e a imprecisão anfibólica são o motor<sup>17</sup>. Salvo engano, é o que rouba a possibilidade desse sujeito, sempre referido por suas fraquezas, impedimentos e derrotas, se constituir plenamente. A figuração do jardim está sempre assombrada pela consciência negativa de um empreendimento falhado ("um jardim que foi perdido", "rosas que desistiram", "pétalas de nula pertinência", "pólen do nada", "botão de fracasso"). A despeito da simulação de lirismo, aí tudo é negação e nulidade: o sujeito sequer vem à tona, o pensamento é branco ou perigoso, a mente é superfície nula, o olho é cego, surdo e mudo, as flores estúpidas, as coisas despovoadas, as idéias ruins e desmoramam.

Pois *Corola* é uma suíte de quedas, uma cenografia ininterrupta de desmorações que ocorrem dentro e fora do eu, em que até as palavras estão "caindo entre camélias no jardim que foi perdido"<sup>18</sup>. São movimentos cansativos e repetitivos que instauram um sensualismo sadomasoquista, cujas alusões à sexualidade reprimida se mesclam à indiferença, monotonia e passividade, podendo desencadear estados de crispação, soluços "em branco" e gritos contidos. Num poema mais antigo de *Saxífraga*, Claudia Roquette-Pinto antecipava desajeitadamente elementos dessa poética da queda que seriam desdobrados por *Corola* - a diferença está em que ela ainda precisava explicitar que a queda cenográfica era um momento de autoconsciência poética (cabralina?):

- cuida apenas de não abolir a queda -  
 o que resta esta  
 queda construída  
 a isto diga:  
 poema<sup>19</sup>

Ao apresentar o programa da queda nesse poema, "ao leitor, em visita", a construção arrevesada convoca o leitor a pensar em vertical e experimentar o efeito da poesia como surfe, assalto, sono, amor físico ou colapso (cardápio de opções acessíveis a um poeta contemporâneo), os quais, em toda a gama de implicações, precisam comparecer no dispositivo da coisa escrita. Se fosse possível esboçar uma genealogia da forma-queda na poesia de Claudia Roquette-Pinto, teríamos de sugerir que ela é uma verdadeira fixação sua desde *Os dias gagos*, em que a fisicalidade do corpo que cai valia só como imagem e não como elemento estruturante: "e caímos no silêncio feito um tombo"<sup>20</sup>. Passa a queda a ser imitada pelo raso isomorfismo das tmeses, que sobejam em *Saxífraga*, movimentando o corte do verso, impulsionando uma sintaxe ansiosa, escorregadia, sempre aquém do sentido que pretende formular, a despeito da obviedade do impulso ideográfico<sup>21</sup>. Contudo, pouco a pouco, a queda lhe serve para transcrever a trajetória do olhar em direção a seu objeto - a ação de olhar não atinge o alvo porque, antes, falha, e tomba. Logo esse movimento também imita o gesto de quem se olha no espelho e quer se fundir com a própria imagem, que nunca alcança. O próprio ato de contemplar indica queda, inclusive diante de uma tela excessivamente próxima, cujos detalhes atraem e forçam o mergulho: "quando foi que eu saí daquele rosto/e do olhar redondo: olho-poço/em que me debruço (tombo) agora?"<sup>22</sup>. A queda torna-se ilustração do ato de pensar sobretudo pela violência da descida, ou flutuação, em desafio à gravidade e ao corpo, assim como o foco de atenção do desejo se torna outro conduto de queda, que transpõe com rapidez o jogo amoroso em dilemas sensorio-perceptivos. De um homem, por exemplo, se diz que é uma "noite vertical"<sup>23</sup> o que pode anunciar a vertigem erótica de um cair. Claudia transformará o dispositivo da queda num campo de batalha de olhares, desejos, intenções, excitações, decepções, recalques, que se condensam em formas estáveis, quase paradas, no entanto repentinamente levadas à vertigem. *Corola* foi o livro em que ela realizou com maestria destrutiva essa construção-em-queda (que prossegue na primeira seção, "Margem de manobra", do livro de igual título, publicado em seguida)<sup>24</sup>. Cair também condensa a energia e a aceleração de uma relação com o espaço que se torna tempo, ressaltando o vazio, a passividade de uma vida manipulada, a pressão de acontecimentos que estão além da janela e sobre os quais não se tem controle nem domínio. Portanto esta é, no nosso modo de ver, uma figura da alienação contemporânea que funde temporalidades da experiência interior e exterior, concreto e abstrato, fisicalidade e conceito, sensorialidade e pensamento, paralisia e movimento, destruição e salvação.

Por que o refúgio no jardim, como uma estação de isolamento? Ou a temporada no lugar ameno serve antes para desencadear todo tipo de fantasia de autodestruição ou sensações de desamparo? O jardim não está fora do mundo, e nele, seja pela imaginação, seja pelas palavras, correm-se todos os riscos<sup>25</sup>. *Corola*, como vimos, recalca a experiência urbana, que quase não aparece nas suas páginas, embora ela seja constitutiva do ensimesmamento simulado cujo voltar-se para dentro é uma paródia de subjetivismo, tantos são os constrangimentos externos que motivaram a solidão. Mas é aí em isolamento que a aceleração psíquica adquire a envergadura assustadora e imagética que conhecemos, o que assegura de certa maneira sua universalização. As operações verbais ressaltam a absoluta normalidade da vida protegida, em estado de guerra interior mesmo fora do espaço conturbado da cidade. Os dilemas sensorio-perceptivos asseguram a fantasmagoria do mundo por meio de um particular regime de representação que revela a aceleração da pressão das coisas sobre o sujeito, cuja passividade aumenta diante da espetacularização de pequenos detalhes e ocorrências imperceptíveis. A voz-que-fala em *Corola* sugere mesmo que a penitência neste espaço fechado faz proliferarem o medo e o desespero. Por exemplo, a certa altura, concebendo-se como uma Ariadne no labirinto amoroso (mas que desconhece quem segura na outra ponta o seu fio), ela diz:

Dos pés na grama me ergue um calafrio,  
 e tudo é muro, palavra que não acende  
 neste anelo em que me enredo.<sup>26</sup>

Sensações físicas de pés nus na grama ainda são possíveis na clausura, embora o que é natural já esteja tingido pelo arrepio do medo que é o que lhe dá vida e existência, associando-se por isso à palavra que falha e à confusão do próprio desejo (ou da própria respiração) que se enovela. O mundo representado constitui um autêntico dilema sensorio-perceptivo, como aqui o sensualismo físico (pés na grama) se confunde com sentimentos mais precisos (tudo é muro) para atestar pela fantasmagoria visual que autoconsciência e insuficiência desta autoconsciência ("palavra que não acende/neste anelo em que me enredo. ") estão juntas na pulsação de uma respiração curta (ou de um desejo que se apaga). A fantasia verbal da escrita, que lhe dá movimento e visualidade, aparentemente liberatória e evasiva, acaba enredando seus dados elocutórios e referenciais, como no caso dessa sensação de emparedamento que, ao erguer uma barreira metafórica ("e tudo é muro, "), empareda também como muro concreto, assim por diante. Em suma, os acontecimentos são escópicos, feitos de surpresa e *nonsense*, em ritmos abruptos quase sempre sem explicação e intermitentes, o que não permite ao sujeito uma consciência estável do que lhe ocorre.

Mesmo assim, em sua labilidade sensorial e perceptual, esses dilemas valem por um simulacro de concretude: são a única realidade palpável no jardim, tal qual a "última flor". Por isso, o corpo que, por assim dizer, é a bússola impreterível nessa instabilidade geral e sintática, parece só adquirir concretude quando vivencia a perda da própria referência, ou então, enquanto está sofrendo ameaça violenta de desaparecer por morte, vida ou pelo encontro com outro corpo (três alternativas lançadas na agonia de outro dilema sensorio-perceptivo em "suspenso na rede do sono na tarde indecisa"). A miséria psíquica da vida reduzida à passividade e à inércia é formulada com beleza nesses versos que expõem a técnica figurativa, ou a disciplina mimética, da visualidade de *Corola*:

o corpo em seu torpor não acredita  
sequer na hipótese de um corpo.<sup>27</sup>

A voz filia-se a um corpo, mas a corporeidade - até ela - é uma conjectura imaginária do próprio corpo ou uma possibilidade escópica em que ele, destituído de liberdade e autonomia como em regime prisional, não confia nas suas sensações: até ele, o corpo, é um dilema. Torpor é tudo o que, cansado, o corpo colhe como agente e vítima dessas aventuras no "poço de silêncio", cujos contatos para conhecer fazem sofrer, sem saber o que sofre, mas sempre impelido a sofrer mais para chegar a ser. Conhecer é sempre uma provação que ameaça pelos sentidos o sujeito, impondo a grandeza do que é percebido, ou sentido, como algo (ou queda) que fere e magoa, mas que pode desatar o pensamento e a palavra, embora também possa anular o sujeito. O poema é portanto em maior ou menor intensidade uma paráfrase do trauma dessa completa vulnerabilidade, dramatizada pela narrativa dos dilemas sensorio-perceptivos. É por isso que o corpo em repouso, numa passagem da vigília para o sono - nesse poema que é o segundo do livro -, tem a sua existência ferreteada pela anulação. Talvez não seja correto designar esse processo como desrealização, pois a violência dos sentidos, o processo intelectual e narrativo aí implicado, tudo isso colabora para que o corpo não seja de todo abolido e subsista como referência ansiosamente buscada - rarefeita e incerta. Afinal, os dilemas sensorio-perceptivos impõem um regime de representação em que as referências continuam valendo, inclusive possuindo capacidade de criar nexos narrativos, a despeito da trama de rarefação e incerteza. No caso do dilema do corpo, ou do corpo como dilema visual, a imagem hipotética que o anula está por sua vez afirmando ainda que ele é ponderável como fonte (ou origem) de sensações e a sua oscilação referencial provavelmente é devida a pavor, cansaço, espoliação, degradação ou autocompreensão do que se passa com a própria impotência. Se é ele, corpo, que "não acredita/sequer", é evidente que sua desrealização referencial não foi completa, e a corporeidade que lhe resta desencadeia um processo inverso de autoconsciência, que combate por sua vez a própria irreabilidade. Tal como o corpo, a flor ou a queda são fantasias referenciais obsessivas que testam limiares de suportabilidade em situações de violência, entorpecimento, asfixia, perda dos sentidos, somatizados em imagens de reações corpóreas. Assim, o corpo quebra o feitiço da virtualidade dessas sucessivas figuras sonoras e imagéticas que parecem nunca tocar nada de real ou concreto; na imaginação de *Corola* o corpo subsiste, tem concreção, em meio aos espasmos desta textualidade em abismo, pois a abstração crescente a que ele está submetido o maltrata e é fonte de sofrimento. Ao contrário da metapoesia praticada de uns anos para cá, que explora o espetáculo da perda de referência e se compraz com seus efeitos esteticistas, a ansiedade referencial em *Corola* dramatiza, sob o signo

de insatisfação e dor, a angústia psicológica e física da perda das relações com o mundo, em lugar de simplesmente se regozijar com o fato de que o aparelho da representação está abalado. Aqui a perda referencial ocorre num quadro inomeado de regressão e violência, de miséria psíquica, a partir da experiência de um corpo que não quer morrer, cujos dilemas sensório-perceptivos possuem teor de realidade para além da indeterminação textual com que, de imediato, se expõem ao leitor. Claudia Roquette-Pinto estuda o custo dessa perda e descreve, do ângulo de um sujeito sob ameaça, a aceleração da ansiedade referencial como intensificação da consciência e/ou perda desta.

Vejam os dois poemas que são criptogramas ou adivinhas que exploram situações de terror e a intimidade recorrente com elas:

DENTRO do pescoço  
o poço, vazio,  
caindo intempestivamente  
até que o fio  
da expiração se estique  
o ar arrebente o dique  
do que insiste em ser  
oco, ainda um pouco  
mais, reluta  
frente à onda absoluta  
de agulhas de luz que infesta  
como insetos a uma fruta, o peito  
- como o fogo a uma floresta.<sup>28</sup>  
NÃO a garganta  
- o grito, cortado  
canta.  
Mais do que a boca,  
a voz, rouca, amordaça.  
O corpo,  
presença que se perdeu  
como uma roupa rasga.  
Nudez fechando pétala  
por pétala forrada  
do espinho  
que não conhece como seu.<sup>29</sup>

A fantasmagoria da queda, que dilacera o corpo (sem espetáculo de abjeção), implica mudança de respiração, a qual indicia destruição e canto (ou seja, o próprio poema). Os dilemas sensório-perceptivos nos dois casos mostram como, resguardados pelo recesso do jardim, a dor, o pânico e os impulsos de autodestruição se instauram à guisa de uma tortura metódica e rotineira. É nesse quadro de miséria psíquica, de vida recolhida num espaço social estreito, à distância da cidade, com exclusão do outro, que se desencadeiam sensações de insegurança, pânico e queda, em imagens sucessivas e auto-anuladoras, que conhecemos de sobra. A guerra interior alastra-se, levando consigo, na vertical, os símbolos criados e destruídos com estridência ao longo do livro. Em "DENTRO do pescoço" algo desaba interiormente sob o frêmito de um vagalhão de luz que fere, comparável à queimada de uma floresta ou à infestação de uma fruta por insetos (os elementos da natureza, cuja aparente objetividade anunciaria alguma generalização, são porém metafóricos termos de comparação); o corpo que cai é todavia um corpo vazio, impulsionado por sua inexistência. Do interior ao oco, do ar ao ser, da expiração à onda de luz - a respiração empurra de dentro para fora, assim como a pressão do luzeiro exterior invade com estardalhaço o peito. Num período único mas recortado e quebradiço, o poema é justamente a luta entre ar e luz, até que esta vença, com sua infestação de varejeira (êxtase? morte? iluminação?), a fragilidade de um ser vazio e sem fôlego - temeroso diante de tudo. A aparente figuração da morte prolonga a verticalidade de algo que se desmancha e parece corresponder ritualmente à vida vazia que somatiza um grande medo, ou que engole em seco o terror experimentado. Não há especificação do que sufoca a voz, o corpo e a escrita, mas há um cair



inexorável acompanhado pelo pulso ofegante. Os cortes de fim de verso e as interrupções sintáticas acentuam a incerteza dessa pulsação que, em parte, é de morte, em parte, de vida que recomeça<sup>30</sup>. A voz-que-fala vem de um corpo que não quer morrer e tenta se recompor, reencontrando a si mesmo e um fiapo qualquer de expressão e ar. Este ritmo, contrariamente ao encadeamento sintático que obriga o sentido a se bifurcar ou a se desfazer a cada retomada, representa aqui um impulso primário de ansiedade referencial - vai ao encontro da terra e da natureza, embora o que aí tenha feição concreta, como insetos, frutas, fogo e floresta, esteja metaforicamente à véspera de infestação ou apodrecimento.

Em "NÃO a garganta" o motivo da flor retorna, agora como a descoberta de uma flor íntima que disfarça ou amortece a tortura do próprio espinho. Corpo e flor parecem inextricáveis: a flor assume a função de invólucro do corpo, como se para protegê-lo e acolchoar a queda, mas seu fundo é falso e fustiga a ferida com o espinho oculto - real e metafórico. Embora nessa partitura de imagens tudo seja escorregadio e tenha um quê *denonsense*: o grito está cortado, não a garganta que o solta; a voz amordaça a boca; o corpo rasga como uma roupa velha; a nudez o cobre e protege; pétalas são subterfúgio do espinho. Na equação desse poema quase mudo, a proteção da flor é a dor, a exposição da nudez ocului, o mais protegido e íntimo é desconhecido. A nudez pode conotar morte, anunciada por grito e voz que nem sequer são emitidos, porque o corpo "se perdeu", dando em pedaços tudo a ver numa espécie de mímica ou gesticulação gráfica, que é o texto que lemos<sup>31</sup>. A figura da flor surge convertida numa espécie de amuleto que contém o grito, forrado de espinho, resguardado por pétalas, com a consciência de que o grito canta e a fala amordaça (esta hierarquia de impedimentos mereceria interpretação). Partes do corpo estão mutiladas e desmembradas, enquanto o canto, que poderia anunciar alívio para tal sofrimento, constata que o corpo está reduzido à condição vegetal de ignorância do próprio espinho. Fragmentos se reúnem nesse amuleto poético: uma corola que, fechada por dentro, defende e protege, incorporando os malefícios se for junto ao corpo. Aqui a corola é sinal de fechamento e exposição da própria dor, imagem proibida e objeto de defesa, num estado de regressão em que o próprio corpo, ao mesmo tempo que a reproduz continuamente, confia que ele, só ele, é o que, mesmo mutilado, pode proteger. Tais elementos paradoxais estão deslocados de sua função prosaica e corriqueira, mas, ainda assim, é claro o significado de dor, medo e sofrimento, para aventar o desejo de salvação na destruição. Poderíamos acrescentar que na repetição compulsiva de um *acting-out* não sabemos se quem fala é vítima ou solidário com a vítima, se o simulacro de voz enuncia perdas próprias ou-também é possível-se o sentimento pela perda do outro encobre o próprio trauma. O grito associado ao canto (e ao poema) reintroduz a presença da metapoesia em meio às traumáticas "formas improváveis" desse jardim<sup>32</sup>. Constatamos, e não foram poucas as vezes, que *Corola* está tão lotado de referências metalingüísticas quanto de elementos da natureza, porém tal auto-reflexividade é impotente para esclarecer ou especificar a rotina carcerária dos sentimentos e da imaginação da voz-que-fala. A metapoesia não oferece mais qualquer suplemento crítico ao poeta e ao poema, que a funde à sua figuração de tortura. Nesse livro, a peculiaridade da metalinguagem é seu estatuto eminentemente narrativo: quase sempre as referências ao poema, à escrita ou à linguagem contam histórias, estão incorporadas à trama de sufocação e queda. Os dois textos são reiterações de imagens de um sofrimento intérmino, de um presente de insatisfação, ou são exercícios de imaginação ritualizada da própria morte, envoltas por culpa, compaixão, sadomasoquismo e autopunição - tudo isso dentro da mesma trajetória vertical de revelação e êxtase.

*Corola* encena o fracasso dessa vida rotineiramente protegida, emaranhada nos círculos devastadores de autotortura, compulsão ao pânico e respiração difícil e curta, que especificam o sentimento de vulnerabilidade total numa sociedade acuada - que pode ser a nossa. Cabe-nos observar que, em sentido inverso à ilusão segregacionista da classe dominante brasileira, desde os anos de 1980 isolada em condomínios fechados e em enclaves fortificados, com policiamento privado, equipamento de segurança e vigilância, grades e muros - todos os tipos de muros e grades - para se proteger da cidade e do caos das ruas e, sobretudo, para manter afastados pobres e desvalidos, o sujeito de *Corola* se descobre na clausura de seu jardim cada vez mais vulnerável e desprotegido, à mercê de si e de seus medos, entregue a fantasias contínuas de autodestruição e desmoronamento.

Curiosamente, neste universo sem pontos de apoio e referentes claros, em meio ao desamparo total, é reservado eventualmente à poesia como conceito um teor de positividade que parece idealizar sua potência de iluminação, capaz de tirar o poeta do cotidiano enclausurado, do rasteiro dos dias, como nesses versos dedicados "à poesia":

Sem a sua luz, o que me resta?  
 Palmilhar às cegas  
 um quarto de veludo  
 onde o espelho, mudo, assiste  
 à fuga do que reflete.<sup>33</sup>

A voz-que-fala neste poema não está recalçando as condições concretas de seu canto - em que a poesia não entra. Supõe-se que a reflexão se faz na ausência dela, permitindo porém que a poesia seja apostrofada ainda uma vez como uma figura ou uma pessoa (tratada por "você"). Na vida *sem* poesia, as rosas desistiram, as hortênsias são maiores e mais vivas que homens, tudo escorre até no mais plano, o que brota nasce amedrontado e mudo (todas imagens do mesmo poema). Aí a auto-reflexividade do lirismo simulado não lança qualquer discurso sobre a poesia ou sobre a beleza, ao contrário, atribui ao poema, como uma personagem da casa ou do jardim, a função de restabelecer contato e transitividade para impedir a morte ou uma vida de aflições. Em qualquer das posições que a voz ocupe no seu relato (na descida, na subida, no plano ou às cegas), fala-se de dentro de uma situação de impotência e desamparo com poucos recursos de expressão. O artifício narrativo que recoloca a poesia numa situação dramática (ou melodramática), tão básica quanto esta, manifesta desconfiança dos procedimentos metapoéticos que costumam assinalar a moderna crise da representação, pois agora a explicitação do próprio fazer poético já não qualifica a radicalidade construtiva de um texto, ou o teor de pensamento nele contido. Nalgum cubículo hermético, conhecemos o enjôo e a insatisfação de uma voz-que-fala a partir do privilégio social de sua classe, protegida num quarto de veludo burguês, ou então, como no poema anterior, protegida pela própria couraça de pétalas que a maltrata sem parar. Claudia Roquette-Pinto não confia nas exhibições de lucidez e auto-referência dos processos de construção, nem cultiva a obra artisticamente pura ou perfeita: de que lhe adianta a suficiência (masculina?) de um texto feito de pura autoconsciência? Por isso, o programa de rigor construtivo inaugurado na poesia brasileira por João Cabral perde a efetividade e já não tem lição ética a dar num momento em que é premente denunciar a regressão em curso e sua violência sobre o corpo, o eu e o poema.

Digamos que no sistema nervoso de *Corola* o metapoema não passa de um capítulo entre outros de um conjunto de impotências vivas e compulsivas, mas que pode merecer uma figuração dramática ou uma narrativa. Ainda assim, não fugindo à regra da tradição moderna, a apóstrofe compensa a ausência de um interlocutor poético pela invocação explícita (mas neste caso não menos enigmática) da própria poesia e da escrita como única ou última salvação. Todavia o poema que cumpre essa vocação mais que terapêutica, afirmativa, tal qual a flor em sua mutabilidade e contradição, está, também ele, fadado ao fracasso e à destruição:

ESCRITA,  
 é sempre você quem me resgata  
 do limiar do iminente nada  
 que borbulha  
 em camadas de pensamentos perigosos  
 e palavras,  
 cepas resistentes à droga da vida.<sup>34</sup>

A escrita produz uma floração teimosa de palavras e "pensamentos perigosos" que salva, a despeito de ser o borbulhar de um nada avassalador. Essa outra floração ("cepas resistentes à droga da vida") tem traços humanos em seu dom de amparar, é resistente e forte porque conseguiu sobreviver à vida e nem a deixou tocá-la. Mas estas cepas vivem porque aboliram a vida ou têm um princípio ativo que protege contra a vida e seu entorpecer? Aliás, esta poderia ser tomada como uma definição dúbia do que é a escrita e a poesia em *Corola*. A escrita (ou o poema) que salva da nulidade da experiência portanto é ela também um fator de aniquilamento. Destruição que, nos versos seguintes, se descobre sem transição no seio de uma família (?), numa festa do dia das mães; só que a mãe reverenciada quase não respira com seu escultural "sorriso do enforcado", como um boneco de desfile. Um mesmo impulso de sofrimento percorre os planos do poema e do cotidiano, que, apesar de descontraídos,

reforçam o sentimento de que é preciso distância desse jardim e dessa casa. Daí advém a invocação afirmativa da escrita naquelas linhas iniciais, cuja ironia demonstra a inutilidade da autoconsciência poética em separado do melodrama dessa internação, onde o que conta é o estudo do medo e da cota interior de sofrimento. Relidos no seu intrincamento anfibólico, esses versos que apresentam o poema como resgate e salvação também o apresentam paradoxalmente como uma criação feita de nada, feita de pensamentos perigosos, tendente à autodestruição, tais quais essas cepas que tiram de seu sobreviver um antídoto contra a vida. Noutra lugar, uma cor fraquinha (o azul neófito) joga-se em si mesma (ou dentro do peito de quem a contempla), cabendo às palavras, em cujas bordas ela se prende, "tentando não morrer", conterem a queda<sup>35</sup>.

Adiante, talvez de modo conclusivo, a poesia é definida como "o hiato de titubeio", enquanto a voz-que-fala, aí identificada como náufraga, admite, entre ânsia e esperança, que escreve por natural compulsão, mesmo sabendo a semente de anulação contida no seu ato:

Até isso que formulo  
Se esboroa e se anula  
agora que o enuncio.<sup>36</sup>

O fracasso já anunciado obliquamente na abertura do livro, após reiterados desmentidos e afirmações, consuma-se por assim dizer nos dois poemas finais, "O TORNEADO hábil das palavras" e "o NÁUFRAGO", que assumem com elevação a derrota e a desistência, como se o percurso de *Corola* fosse uma viagem que não deu certo, ilustrando a vocação da poesia para a perda e a auto-imagem do poeta como um náufrago a contemplar sua luta contra tudo que é fugidio. Os poemas todos são fruto do engano e o próprio ato da enunciação é destruidor, restando ao poeta-náufrago esperar, entre consolado e heróico, a própria extinção<sup>37</sup>.

Recebido para publicação em 10 de agosto de 2009 10 de agosto de 2009.

IUMNA MARIA SIMON é professora de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Sobre a poesia de Cláudia Roquette-Pinto já publicou "Situação de Sítio" em *Novos Estudos Cebrap*, nº 82, nov. 2008. VINICIUS DANTAS é poeta, ensaísta e tradutor.

[1] Roquette-Pinto, Claudia. *Corola*. São Paulo: Ateliê, 2000, p. 17. A partir daqui a indicação dos poemas deste livro será feita por C seguido do respectivo número da página.

[2] As "formas improváveis" pertencem a "Campo de Flores" (um dos poemas mais apreciados de *Claro enigma*) e compõem como epígrafe a *Corola*: "Onde não há jardim, as flores nascem de um/segredo investimento em formas improváveis". No secreto lirismo drummondiano a promessa de jardim é enunciada numa gradação de negativas, de conflitos e lutas, que afirmam inequivocamente a completude de um processo de conhecimento por via amorosa: "Deus me deu um amor no tempo de madureza, /quando os frutos ou não são colhidos ou sabem a verme. ". Em tom grave de balanço, o tema da criação estéril domina a reflexão de Drummond sobre o amor tardio, mas também não deixa de ser uma figuração do presente em que a esterilidade do amor parece ser da mesma matéria do desencanto e do tédio com os acontecimentos, tal como assumiu em *Claro enigma*. A floração de "formas improváveis" compõe o sucedâneo de natureza externa e interna em que se refugia o poeta. Mesmo improváveis suas referências são claras-psicológica e historicamente-dentro de uma representação inteiriça de uma consciência negativa. Vale lembrar que Claudia Roquete-Pinto não se apropria desses temas ou técnicas para glosá-los, uma vez que está ciente do quanto a poderosa subjetividade drummondiana é inviável nas circunstâncias atuais. *Corola* testemunha a inviabilidade de um sujeito capaz de delinear os terrenos do eu e do outro, da intimidade e da sociedade e ainda dizer classicamente a hora histórica de seu desmoronamento, ou fracasso. Nesse caso, ou noutros de diálogos diretos ou indiretos, a autora de *Corola* tem noção de que a sua própria consciência crítica é específica, limitada a seus materiais, a seus processos de composição, o que lhe diminui a envergadura, sem comprometer a qualidade de sua poesia.

[3] Tradicionalmente a anfibia é a construção dúbia ou obscura, tida nos antigos tratados de retórica e gramáticas como um defeito de elocução ou estilo. Anfibólico é o duplo sentido de uma proposição que produz ambigüidade ou erro por imprecisão contextual, sintática ou frasal, ou então, falta de

pontuação, como por exemplo em "devorando o tigre o leão" em que não se sabe quem devora ou quem é devorado; ou, no exemplo citado por Aristóteles da resposta do oráculo aos que quiseram saber se Creso venceria Ciro: "Atravessado o Hális, Creso será causa da ruína de um grande império", na qual se vaticina a queda do próprio Creso e não sua vitória. Este duplo sentido anfibólico pode ser involuntário ou intencional, mas apresenta sempre uma imperfeição denotativa. No primeiro caso, o defeito de expressão impede que a inteligibilidade seja imediata ou recuperável; no segundo, a ambigüidade produz efeitos de hesitação, suspensão de sentido ou chiste. Portanto, os embaraços da anfibolia quebram a univocidade e podem ser funcionais, como por exemplo na prática forense, na oratória ou na linguagem dos adivinhos, ou alcançar dignidade artística de uma técnica como na poesia do Barroco. Acreditamos que, por incidir no plano da denotação, a anfibolia diferencia-se da ambigüidade moderna que se apóia principalmente na conotação para produzir mistério poético. Em *Corola*, Claudia Roquette-Pinto explora a equivocidade do sentido em cada verso ou no todo do enunciado, podendo encadear o conjunto frasal pelo equívoco que provoca tensão ou incerteza, cuja palpabilidade material trava o fluxo da leitura. A recorrência desse procedimento se dá curiosamente num livro como *Corola*, em que sua poesia adquiriu maior impulso narrativo e clareza enunciativa, atenuando o sensorialismo aguçado das obras anteriores, muito marcadas pelo abuso do jogo de formas. Aqui, as construções anfibólicas, além de um certo *nonsense*, exigem decisão interpretativa, o que assinala o custo psíquico das situações descritas, a falta de garantias da enunciação, a impotência opressiva, a opacidade das determinações e o arbítrio dramático da situação discursiva neste jardim. Por isso, a anfibolia não se dissocia em *Corola* de situações de excitação, pressão mental e violência. Muitos dos seus efeitos são devidos ao corte do verso, à sonoridade e à bifurcação denotativa, que explodem a segurança de uma estrutura verbal única, empregando a surpresa da linha seguinte como elemento desestabilizador do verso anterior.

[4] Claudia Roquette-Pinto acredita mais no rigor do dizer do que no rigor da construção, ou nos seus termos, "sem o feroz feitiço/do exato [...]", o que coincide de alguma maneira com uma "estética anti-artefato", se tomarmos emprestada a expressão de um crítico norte-americano para contexto bem diverso. É por isso que *Corola* não ostenta a lógica construtiva, ou seus processos formais, como troféus, como atestado de inteligência artística ou artesanal do artífice. Antes pressupõe alguma margem de arbitrariedade, ou irracionalidade, nos encadeamentos sonoro-semânticos, demonstrando talvez insatisfação com a exposição dos processos construtivos. O rigor do seu dizer no entanto aparece na sonoridade estridente, na sintaxe difícil e bloqueadora, na surpresa e mesmo no absurdo vocabular (que chegava nos livros anteriores a resvalar pelo preciosismo). Para ela, a fluência lírica não deve escoar, mesmo sendo os poemas engrenados por encadeamentos que impõem obstáculos à formulação dos pensamentos. Não assume, portanto, uma formulação mais conceitual ou ensaística, à maneira de John Ashbery ou Jorrie Graham; ao contrário, seus poemas projetam uma figuração sensorial sempre lacônica, enunciada por truncamentos, ambivalências e silêncios que interpelam recorrentemente o leitor sobre o sentido (incerto) de sua procura-exigindo esforço de leitura e logo pedindo trabalho de interpretação. Nas passagens em que o sensorialismo se explicita pela alta concentração de efeitos sonoros, o gosto da ressonânciadesandaemsemânticaum tanto sibilina, à beira de trocadilhos jogos de palavras em que o som leva vantagem sobre o sentido-ver por exemplo, "o que não fala" e "não no sono" (*C*, respectivamente pp. 33 e 37).

[5] Noutro poema esse fio que se estica é o próprio fio da respiração-ver "dentro do pescoço", *C* 49.

[6] Vários desses procedimentos de condensação tempo-espacial, incerteza sintático-descritiva, fusão de linguagem figurada em linguagem denotativa, e vice-versa, que reaparecem dentro do contexto bem preciso de um episódio de violência urbana, em "Sítio" (*Margem de manobra*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005), [ [Links](#) ] foram estudados por Iumna Maria Simon em "Situação de 'Sítio'". *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, nº 82, nov. 2008, pp. 151-65. [ [Links](#) ]

[7] *Corola* pode ser lido como um poema longo, feito de 48 fragmentos que interagem, se comentam e se dispõem numa constelação de ressonâncias e retomadas. Cada texto vale, não obstante, como um espasmo, preso ao próprio fluxo e ali encerrado, composto de dois ou três períodos de intercalações, paradas ou sínopes, que se subdividem em muitas linhas de reações, percepções ou imagens que prismaticamente lhe desenham o sentido. Os dois ou três períodos que formam o todo relacionam-se às vezes por espelhamento, às vezes por contradição, complementando o período inicial noutro plano; nalguns casos as transições com mudança de fôlego de um período para outro são demasiado obscuras e negligenciam o todo (ver, por exemplo, *C* 45 e *C* 87). O espaço em branco não tem importância

estrutural, pois o que se privilegia é o fluxo-e também a frase como fluxo passível de ser interrompido e mutila-do. Os poemas de *Corola* não possuem divisão estrófica; a única exceção é "sob o fermento do sol, as coisas" (C 25); inclusive "o torneado hábil das palavras" (C 109), que é um soneto freqüentemente regular (forma bastante utilizada pela autora em *Os dias gagos*, de 1992, para realçar a polaridade de convencionalismo e descontrole), não apresenta estrofação. O mesmo tratamento formal e imagético também vaza de uma página a outra, à maneira de variações, sem que fique clara a continuidade ou articulação entre cada momento. A presença do jardim (ou de arranjos florais) ocupa mais ou menos metade do livro, e a figura da queda, uma quarta parte, seja tratada diretamente, seja em imagens associadas e subsidiárias. Na ordenação do livro, há manchas de assuntos que se sobrepõem aos já citados como o mundo da casa, amor/sexo, violência, ou, menos marcantes: sono, dias iguais, escuro. A mais espalhada é a mancha dos poemas metalingüísticos - textos que direta ou indiretamente se voltam para a palavra, a escrita, a página e dramatizam os componentes textuais. Contamos ao todo cerca de dezoito poemas, sendo metade de metapoemas ostensivos, outra metade mais discreta; de acordo com o critério, esse conjunto pode ser maior, se incluirmos por exemplo as metáforas musicais como elementos de auto-referência. Todavia existe ainda um bloco (que se concentra no terço final) de poemas soltos que lidam com o espaço externo ao jardim (lembranças, doenças, férias), cujas conexões com o núcleo central não são claras, embora a voz-que-fala, figurantes e situações de opressão o sejam. *Corola* como um todo parece incompleto e solto, embora seu obsessivo e subliminar encadeamento pareça como horizonte que virtualmente pode organizar a leitura. Esta é a sua diferença em relação, por exemplo, a livros com uma estruturação serial e combinatória mais firme como *A educação pela pedra*.

[8] "NADA", C 23.

[9] "To a Butterfly" é o poema de Wordsworth: "I've watched you now a full half-hour, /Self-poised upon that yellow flower". Curiosamente nesses anos a poesia brasileira assistiu a uma revoada de borboletas wordsworthianas. Quem lançou a moda foi Carlito Azevedo em *As banhistas* (1993) com "O monograma turqui", em que a referência à borboleta fazia parte de uma trama de acaso objetivo, explicativa de seu modo de conceber a intertextualidade e também de ironizar a poesia da experiência (romântica ou não) que busca num fato definido no espaço e no tempo um fundamento anterior à linguagem. A anedota era a seguinte: o poeta (acolitado de uma musa) via o monograma turqui de uma borboleta presa a uma persiana; tempos depois, já praticamente esquecido o fato, num livro de Wordsworth aberto por acaso, outra borboleta surgia, com o mesmo monograma, em toda sua desafiadora e desejada imobilidade. O poema relata de que modo um episódio da "vida besta" nascia, imprimindo na memória e no texto uma significação duradoura, com sua inesquecível aura esteticista. O acontecimento genuíno-conclui-é quase imperceptível, dá-se numa escala ínfima do tempo, mas por isso desencadeia uma revolução, a qual só vem a ocorrer se não tiver causa direta ou processo substancial, revolucionando, justamente por desconhecer a causalidade, uma vida inteira (como o bater de asas de uma borboleta na China, segundo a teoria do caos, provoca maremotos noutra continente). Carlito estava também sugerindo uma noção de intertextualidade fundada na sociabilidade entre poetas que recriam o mesmo mito e retomam as imagens do poeta seu vizinho: a expressividade da emoção refeita pelo sujeito da contemplação lírica do Romantismo cede lugar ao desejo de imobilizar-se (tal qual uma obra de arte?) como uma borboleta para sempre pousada no tempo. Versos de "To a Butterfly", usados na epígrafe de *As banhistas*, reafirmam esse propósito. É bem provável que o poema de Claudia Roquette-Pinto esteja dialogando com tal referência e fazendo concessão ao correio intertextual daqueles dias.

[10] A labilidade da imagem "flor" pode ser atestada por "Mira": aí ela é objeto explícito da violência da escrita, é a caneta de quem escreve que explode a cabeça (humana) da flor, à maneira da criança alvejada em "Sítio" (ver os dois poemas em *Margem de manobra*, pp. 13 e 11 respectivamente). Na ordem deste livro, "Mira" lhe segue, espelhando-o em registro metalingüístico: o poema precisa ser destruído, a flor, arruinada, o que intensifica a vulnerabilidade do sujeito no núcleo de suas imagens associadas.

[11] Ver "últimas flores" em *Zona de sombra* (2ª edição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 53), [ [Links](#) ] para a evolução dessa imagem. Ainda tratada como imagem pictural, a impressão de queda, ou vertigem, aí se refere basicamente à contemplação de uma pintura de rosas, animada pelos contrastes de formas e cores. O olhar de quem a admira, indeciso entre figura e fundo, deve acabar



ferido pela matéria admirada-a sugestão deste significado pode valer para a violência de "o dia inteiro perseguindo...".

[12] Mello e Souza, Gilda de. "O vertiginoso relance". In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 79. [ [Links](#) ] O texto trata de um romance de Clarice Lispector e foi originalmente publicado em 1963.

[13] Até agora a crítica não se deteve nas afinidades da poesia de Cláudia Roquette-Pinto com a de Sylvia Plath, graças à qual, podemos sugerir, ela disciplinou sua expressão - o que, por exemplo, é visível num poema muito bom como "ESCRITA, ", C 77. À parte o alto grau de sarcasmo e agressividade plathianos, Cláudia emprega a mesma visão fora de escala (miopia?) de uma percepção intensa, capaz de deformar os objetos e a cena e aumentar fisicamente os sentimentos. Sylvia Plath desenvolveu uma casa de espelhos deformantes para situações banais e cotidianas - uma figuração cruel da coisificação feminina nos seus afazeres e afetos que comenta sua experiência imediata e biográfica com uma expressividade que pode raiar pelo patológico. Para ressaltar esse grotesco também se apropria idiossincrasicamente dos mitos clássicos para comentar episódios de sua vida - o que não é freqüente na poeta brasileira. Compare-se por exemplo "na maternidade" (de *Os dias gagos*, p. 35) com os poemas da norte-americana que descrevem a vivência hospitalare o parto, para ressaltar o quanto Cláudia Roquette-Pinto se diferencia pelo confessionalismo discretíssimo, expressividade pouco agressiva e baixa ênfase do grotesco familiar. Ainda assim, em ambas, as imagens e prosopopéias transformam os sentimentos em seres (ou coisas) animados, dando-lhes uma realidade nervosa, e algo hipertrófica, em que os processos interiores competem por assim dizer com a figuração desgovernada da natureza e do mundo. As duas usam com alguma ironia as fórmulas românticas de êxtase, embora a norte-americana as explore com contundência em contexto psicológico definido. A artificialidade da sintaxe tem na autora de *Corola* um papel mais acentuado, dispensando talvez por isso a dramatização às vezes alegórica de personagens e vozes com que Plath configura o dramatismo explícito de seus poemas. Cláudia lhe dedicou um artigo, "Completamente Plath", no tablóide *Verve* que criou nos anos de 1980, onde também traduziu o poema "Os manequins de Munique" (Rio de Janeiro, nº 14, ago. 1988).

[14] "QUE LUZ azul é esta que reclin", C 95.

[15] "AMOR-EMARANHADO, labirinto", C 27.

[16] "A ORLA branca", C 91.

[17] Apesar da intensidade figurativa de *Corola*, pode-se dizer que esta não é uma poesia propriamente metafórica, uma vez que se apóia sobretudo no intrincamento sintático, quase sem operar por transposição ou substituição de sentido, mas por deslizamentos, usando e descartando figuras, ou imagens, para inventar um dizer em que a própria poeta não confia, como vimos em "o dia inteiro perseguindo...". Digamos que as metáforas comparecem aí como parte de uma procura encaminhada sintaticamente por meio de dilemas sensorio-perceptivos, capazes de expor, criar nexos e narrar, não se entregando ao poder, próprio à metáfora, de dar a ver e inventar um mundo novo e à parte. Cláudia Roquette-Pinto já não acredita na transfiguração poética, preferindo que a linguagem e a figuração - a realidade própria do poema - fiquem expostas tanto como materialidade do texto quanto fonte de angústia e insatisfação.

[18] "SE CADA hora tivesse", C 81.

[19] "ao leitor, em visita". *Saxífraga*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993, p. 27. [ [Links](#) ]

[20] Roquette-Pinto. *Os dias gagos*. Rio de Janeiro: s. e. , 1992, p. 41. [ [Links](#) ]

[21] Ver em *Saxífraga*, entre outros, ""bananas, cacho", "modo poético", "pêndulo" e "presença", respectivamente pp. 18, 8, 21, 29. E, de modo mais autoconsciente, que tematiza a própria vertigem como escrita, "space-writing", p. 26.

[22] "snap-shot (claude monet)", *Saxífraga*, p. 20.

[23] "ele", *Saxífraga*, p. 33.

[24] Curiosamente, em *Zona de sombra* a queda aparece bem menos. Este é um livro de expressão turbulenta, cheio de zonas de perdição sensorialista. Muitos poemas são verdadeiros testes de intensidade perceptual, o que talvez assinala que a autora já estava interessada no testemunho dos sentidos e do corpo em perigo, ou sob ameaça. Estava, noutras palavras, experimentando modos de relatar processos de destruição da percepção numa textualidade exacerbada e intensa.

[25] Aqui e ali o imaginário de autodestruição (queda inclusa) pode insinuar a possibilidade de uma violência ontológica: a violência constitui o ser e permeia as relações amorosas, a linguagem e os

fluxos vitais, vida é violência. Nossa leitura prefere ao contrário interpretar a violência a partir da experiência histórica e social que não só formou psicologia e sensibilidade contemporâneas (sobretudo na atualidade das grandes cidades), como dá consistência ao conjunto das especulações imagéticas do livro.

[26] "AMOR-EMARANHADO, labirinto", C 27.

[27] "SUSPENSO na rede do sono na tarde indecisa", C 19.

[28] C 49.

[29] C 59.

[30] Sem intenção de aproximar autoras tão diversas, embora focadas na violência e no amor, lembramos que Sarah Kane numa entrevista declara que a autodestruição é um momento em que se pode recuperar a lucidez e a consciência numa sociedade que trabalha para obstá-las e, então, conta o caso de uma mulher que tentou inúmeras vezes o suicídio: "A loucura tem que ver, para mim, com este fosso que existe, e só tem uma oportunidade para recuperar aquilo a que chamamos razão quando se volta a estar ligado a si próprio, espiritualmente, fisicamente, emocionalmente. [...] É assim, de um outro ponto de vista, que eu entendo aquelas pessoas que arrancam a própria pele. Conheci há pouco tempo uma mulher que tinha tomado inúmeras overdoses e que já se tinha tentado suicidar de todas as maneiras imagináveis. Tem uma enorme cicatriz aqui [aponta para o pescoço], cicatrizes aqui [os pulsos], mas, por absurdo que pareça, ela está mais perto de si própria do que a maior parte das pessoas que eu conheço. Acredito que, no momento em que ela corta os pulsos ou toma a overdose, se encontra muito ligada a si própria e quer continuar a viver. E por isso vai para o hospital. A sua vida é uma seqüência infundável de tentativas de suicídio que ela aborta." ("Cingir-se à verdade. Conversa de Nils Tabert com Sarah Kane". *Artistas Unidos Revista*, Lisboa, nº 5, out. 2001, p. 58).

[ Links ] Embora não se inscreva no universo da depressão e da loucura medicalizada, a angústia da queda e a internação no jardim de *Corola* lidam igualmente, sem traço de naturalismo, com o custo interior desse tipo de lucidez e sobrevivência.

[31] Não é fácil a intelecção da imagem dessa corola aparentemente exposta, delicadamente escondida ou encoberta por um elemento que a maltrata, a machuca, mas lhe permanece estranho, excluído da natureza que a constitui, embora reapareça noutras passagens o mesmo processo: "Menos no reduto/onde o luto resiste, /essa flor que dói, /não pára de se abrir. ", C 89.

[32] Adiante em *Corola* escutamos outro grito cortado ("e rasga a tarde esticada com um grito", C 97), só que de um tronco em contato com o "canto" de uma serra abatendo um eucalipto. Traços humanos e natureza vegetal fundem-se à intensidade do sofrimento como na imagem da flor.

[33] "POR QUE VOCÊ; me abandona", C 31.

[34] "ESCRITA, ", C 77.

[35] "O AZUL neófito próximo ao violeta", C 51.

[36] "o NÁUFRAGO", C 111.

[37] Talvez coubesse discutir se esses dois poemas colocados estrategicamente como fecho de *Corola* não simplificam em demasia a complexidade formal dos movimentos dominantes no livro, reduzindo-os aos termos tradicionais da negatividade de uma poética mallarmeana do naufrágio e da pureza. De qualquer maneira, o problema existe, pois o fecho da trajetória tem uma monumentalização exemplar, alheia às instabilidades do lirismo simulado. Noutras palavras, Claudia Roquette-Pinto recorre nestes dois textos ao heroísmo da forma sem reportar a metapoética às fantasias de autodestruição e ao estudo do medo.

Anexo 36SIMON, Iumna Maria. Situação de sítio. **Novos estudos SEBRAP**, São Paulo, n. 82. P. 151-165, 2008

---

 SITUAÇÃO DE SÍTIO

Iumna Maria Simon

## RESUMO

No panorama recente da poesia brasileira surpreendeu o aparecimento, em 2001, do poema “Sítio”, de Claudia Roquette-Pinto, poeta até então tida como intimista, metafórica, trancada no seu mundo privado e burguês. O foco desta abordagem é discutir como foi possível à autora formular nesse poema um estudo sobre o medo e a violência, sem abrir mão da sua imagética introspectiva e da sua experiência poética anterior, centrada numa escrita referencialmente rarefeita. A análise em detalhe do poema procura registrar a conversão da opacidade, do lacunar e da indeterminação em elementos de caracterização da violência urbana e da miséria emocional dos protegidos. Aí se entrelaçam portanto a atualidade do processo histórico-social brasileiro, a vulnerabilidade da poesia e as carências do sujeito poético.

*PALAVRAS-CHAVE: poesia brasileira contemporânea; violência urbana; representação; Claudia Roquette-Pinto.*

## SUMRY

Brazil's literary scene was stirred in 2001 by the publication of the poem “Sítio”, by Claudia Roquette-Pinto, who until then was considered an intimist poet, prone to metaphorization, and locked up in her own bourgeois world. This essay aims to discuss how the author could develop in that poem an understanding of fear and violence, without giving up her introspective imagery and her previous poetic experience, which is concentrated in a referentially scarce writing. The in-detail text analysis intends to register the poet's conversion from the realm of opacity, lacunae, and indetermination to the characterizing of the urban violence and emotional misery that afflicts the privileged ones. Thus our analysis seeks to combine the implications of Brazil's present social-historical reality with the vulnerability of the poetry and the needs of the poetic self.

*KEYWORDS: contemporary Brazilian poetry; urban violence; representation; Claudia Roquette-Pinto.*

‘eu escuto o que tem que ser dito’

Claudia Roquette-Pinto, “no jardim”,  
em *Os dias gagos*



Nos cursos da mais vertiginosa transformação da sociedade brasileira, marcada pelo fim das políticas de desenvolvimento, pela estagnação econômica com aumento da concentração de renda, período em que o cosmopolitismo financeiro e a desfaçatez ideológica dos neoconservadores andaram derredes soltas, esperávamos tudo — tudo mesmo —, menos que coincidissem com esses anos um novo ciclo de retraditionalização da poesia. Retraditionalizar significa incorporar as tradições modernas, traduzir o teor originariamente crítico delas em formas convencionais e auto-referidas, mediante o trabalho de linguagem e sob o amparo do “rigor de construção”, paradoxalmente assumidos como princípios capazes de preservar a autonomia poética e o ofício do verso. Como se vê, fundem-se aí vários horizontes da experiência moderna: a abertura historicista trazida pela existência de um museu da poesia moderna, a consciência formal do poema como artefato lingüístico, o teor construtivo das vanguardas dos anos 1950, a antiga autonomia esteticista e até, quem diria, o gosto provinciano pelo artesanato do verso. De imediato, esse movimento se programava para reagir à desqualificação formal e à baixa mímesis a que os poetas marginais haviam submetido a poesia brasileira nos anos 1970, embora tendesse a escapar ao compromisso dos confrontos. Sob a fiança de linhagens prestigiosas da tradição moderna e já sem propósito radical, a invenção poética se deslocou da experimentação dos procedimentos (como no tempo da vanguarda) para a conceitualização dos conteúdos, tratados frívolamente como matéria de variações. O que mudou nesse quadro foi o peso e o sentido da tradição, que não parece incompleta, nem é considerada obstáculo, sequer precisa ser superada ou transformada — agora todas as tradições estão franqueadas, conquanto o poema desarme a inquietação autoproblemática, caracteristicamente moderna, à procura de dicções elevadas e pluralistas que desrealizem sua matéria ao mesmo tempo que a ornamentem<sup>1</sup>. Pensando bem, uma retraditionalização desse tipo, que reafirma linguagens já testadas e reassegura a soberania do poético, só poderia mesmo se converter numa proposta de renovação, ou reação às poéticas existentes, num período de regressão social e econômica, como o que ocorreu simultaneamente ao auge do pós-modernismo internacional, na segunda metade dos anos 1980. Por estranho que pareça, ou por tudo isso, uma época de tamanhas transformações e conseqüências sociais, como as das duas últimas décadas do século passado, não contou no Brasil com um ponto de vista artístico relevante da parte da produção poética. A poesia deixou de ser companheira de viagem do presente, deu as costas aos acontecimentos, os quais no entanto a afetavam no mais íntimo de sua capacidade criativa. Mais do que uma simples volta antivanguardista ao literário, essa retraditionalização bastante frívola foi uma forma de acomodação da representação em moldes aliterados e poetizantes. Em tais circunstâncias, restou aos jovens criadores — e a outros já não tão jovens — a recombinação desencantada de erudição, o jogo de referências literárias e artísticas, dentro do espírito genérico da intertextualidade pós-moderna, que no caso brasileiro veio auratizar o poema e sublimar o presente. A escrita abstrata e descarnada precisou se “poetizar”, disfarçando a rarefação referencial e a indeterminação discursiva, ainda

que subsistissem nela muitas manchas de divagação lírica, confessionalismo e alguma reflexão existencial. De outro ângulo, pode-se dizer também que, com a rotinização e o esgotamento da vanguarda, o que sobreviveu deste período deixou de ser matriz de experimentação para se tornar um ideal de alta cultura, depuração e refinamento poéticos e, acima de tudo, intérprete da tradição literária mundial. Todos esses elementos convivem, como se sabe, contraditoriamente, na poesia concreta desde os seus primórdios e, por essa razão, ela pôde atravessar os decênios de 1980 e 1990 ainda como um padrão válido, suprimindo com suas posições mais recentes a falta geral de debate estético ou programático.

A partir dos últimos anos de 1990 surgiram indícios de mudança no panorama, sinalizando talvez que a retraditionalização pós-moderna perdia fôlego. Sinais esparsos mas indicadores de que algo entrava em movimento e poderia alterar os termos que possibilitaram o chamado *boom* produtivo da poesia. Pouco a pouco, a sintaxe deixou de ser um recurso de obscurecimento do assunto, cuja dissolução se convertia em espetáculo, como é recorrente na obra de Carlito Azevedo. Ou seja: o poema que espetaculariza a proliferação e a desmontagem de suas imagens perde espaço para uma poesia de horizonte oprimido e desanimado, de rotina de ninharias, como se lê nos livros de Tarso de Melo e Ronald Polito<sup>2</sup>. Redescobre-se o tom menor associado a contextualizações mais densas e pessoais, que pode se conciliar com algum experimentalismo na linha gráfica e do arranjo em blocos fora de sincronia com o ritmo e a enunciação — como nos poemas de Ricardo Domeneck<sup>3</sup>. Ressurge o interesse pelo poema em prosa e certos impulsos de narratividade como os que percorrem, entremeados à rarefação, os *Planos de fuga e outros poemas*, de Tarso de Melo, ou *Louco no ocosembeiras*, de Frederico Barbosa, uma composição feita de poemas breves que se reestruturam no corpo narrativo de um livro<sup>4</sup>. Também é curioso que a poesia concreta tenha gerado, nessa altura, em autores mais ou menos tocados por ela, ou em crise com, uma poesia de protesto, reclamação, indignação e desespero existencial como se vê neste último título em *Contracorrente*, do mesmo autor, assim como na produção de Régis Bonvicino a partir de *Ossos de borboleta*, culminando com a crítica feroz de *Página órfã*, que a mais de um resenhista pareceu poesia política<sup>5</sup>. O assunto volta a ser relevante (*sic*), exigindo a precisão no seu tratamento, o que pode ter as conseqüências de um retorno ao real, se não for uma expressão. Esse retorno, narrado com um timbre claro e sereno que provoca desconforto, aparece igualmente em *Novo endereço*, de Fabio Weintraub, que se detém em situações de sofrimento da intersubjetividade em meio a destroços indistintos de fábricas, peças, corpos, em meio a dentes, unhas, pés<sup>6</sup>. Evidências dessa alteração são a volta da referencialidade concreta, do país real, dos problemas sociais, da decadência urbana, por vezes mesclados ao padrão impositivo da intertextualidade. Em *Cais*, de Alberto Martins, a descrição da cidade-porto (Santos e cercanias), incrustada na paisagem de luto, quer desfazer a euforia culturalista do modernismo que valorizou a informalidade popular e a miscigenação geral, as quais já não podem ter lugar na legião de um país que não passou de uma matriz permanente infecção colonial<sup>7</sup>. De lá para cá, o índice de insatisfação cresceu

muito, a ponto de a crítica jornalística com falta de jeito apressar-se em rotular alguns exemplos dessa linha como ‘neoparticipante’ ou como uma ‘retomada da poesia engajada’<sup>8</sup>. Hoje lemos poemas e livros inteiros que abordam a desagregação da sociedade brasileira, nome mais específico para o contemporâneo, cuja matéria inclui obviamente pobreza, marginalidade, mendicância, crianças de rua, catadores de lixo, classe média empobrecida, violência urbana, tráfico de drogas, criminalidade. Tudo isso pede uma reformulação das questões que o ciclo da retraditionalização antes nos propunha, embora esta ainda continue em vigência, ou continuará por bom tempo como coadjuvante. Mas a questão que me interessa aqui é saber por que uma poética ancorada na rarefação, ou então na dissolução da referência, quer agora contextualizar a referência? É possível dentro da poesia feita de poesia essa volta?

Que surpresa não foi para os leitores o aparecimento de “Sítio”<sup>9</sup> da parte de Claudia Roquette-Pinto, a poeta contemporânea que parecia até então trancada no seu universo privado e burguês, alinhada a uma poesia delicada, erótica e feminina. É bom lembrar que ela começou a escrever nos anos 1980 mas nunca adotou o tom confessional nem usou a imaginação poética, como fazia a poesia liberada daqueles tempos, para apresentar a mulher como sujeito, como pólo ativo e manipulador (recuperando o imaginário patriarcal do ângulo feminista). Ao contrário, retomou certa expressividade, tons e tópicos tradicionais do lírico para escapar aos clichês do feminismo, reconhecendo quem sabe que a “liberação” de um problema e o quanto tal emancipação tinha de insatisfatória. A melhor definição dessa estratégia chegou com o livro cujo título é justamente *Corola*<sup>10</sup>, publicado em 2000, em que seu jardim imaginário assinalava com um quê perverso tal dissidência. Quase ninguém viu a provocação desse jardim que não conhecia ruptura alguma entre público e privado. Apontada muitas vezes como intimista, metaforizante, fechada em si mesma e fora da vida, Claudia certamente escreveu “Sítio” para responder à incompreensão que cercava o seu trabalho.

#### “Sítio”

O morro está pegando fogo.

O ar incômodo, grosso,  
faz do menor movimento um  
esforço, como andar sob outra  
atmosfera, entre panos úmidos,  
mudos, num caldo sujo de claras  
em neve. Oscarros, novi aduto,

engatam sua centopéia:  
olhos acesos, suor de diesel,

ruído motor, desespero surdo.  
O sol devia estar se pondo, agora

— mas como confirmar sua trajetória  
debaixo desta cúpula de pó,

este céu invertido?  
 Olhar o mar não traz nenhum consolo  
 (se ele é um cachorro imenso, trêmulo,  
 vomitando uma espuma de bile,

e vem acabar de morrer na nossa porta).

Uma penugem antagonista  
 deitou nas folhas dos crisântemos e  
 vai escurecendo, dia a dia,

os olhos das margaridas,  
 o coração das rosas.

De madrugada,

muda na caixa refrigerada,  
 a carga de agulhas cai queimando  
 tímpanos, pálpebras:

*O menino  
 brincando na varanda.  
 Dizem que ele não percebeu.*

*De que outro  
 modo poderia ainda ter  
 virado o rosto: "Pai! acho  
 que um bicho me  
 mordeu!" assim que a  
 bala varou sua cabeça?*

É um poema construído por incertezas, desde o primeiro verso, pela hesitação entre o que se sabe e o que não se sabe, ou pela indecibilidade, para usarmos um termo da moda, mas indecibilidade aqui estranhamente ligada a recursos da descrição. Tem o poeta condições de ver e descrever o que ele vive, se não sabe que acontecimento é esse? A construção coloquial “[O morro] está pegando fogo” funde planos de sentido que vão do referencial imediato (incêndio), à locução popular corrente (tem briga, tem complicação, tem bafafá), à transposição metafórica: atmosfera de medo e desespero com chamas, fumaça, fuligem, reais ou não. Assim como o título admite muitos significados (lugar definido, terreno, pequena fazenda, assalto, ataque, estado de sítio)<sup>11</sup>. O horizonte está nublado, empoeirado, enfumaçado, irrispirável, não se enxerga nada, não se pode sequer saber se o sol está se pondo — um clima de sufocação que culmina na imagem do “céu invertido”, equivalente à tópica do “mundo às avessas”, figura clássica de catástrofe, de mundo fora-de-ordem. O poema está centrado numa natureza hostil, convulsionada por uma corrente opressora, contra a qual não há consolo, não há saídas. Mas que conflagração é essa que altera tudo, o ar, o movimento do corpo, o trânsito e os elementos da natureza? E que transtorna as imagens, expandidas em metamorfoses sucessivas que conferem atributos animais ou humanos aos carros, ao engarrafamento, à beira de uma espécie de desespero autista (“desespero surdo” contraposto a “ruído motor”).

A metamorfose do dado objetivo em digressão metafórica é construída pela seqüência de sete blocos oracionais delimitados por ponto, exceto o último em que dois

pontos anunciam a citação de uma notícia, escrita ou falada, aparentemente elucidativa. Todos os blocos são compostos para explicar o verso inicial, cuja condensação de sentido merece ser desdobrada e parafraseada, embora nada se esclareça suficientemente, ou melhor, nem o fato bruto oferece a referência que falta para completar a contextualização. Nessa atmosfera de distinção difícil, criada pela indecidibilidade e pelos deslizamentos de sentido, não há causas nítidas ou determinantes — até abala é um bicho, a fala da vítima, um equívoco.

Claudia Roquette-Pinto é poeta que manteve interlocução por assim dizer sistemática com várias frentes da poesia contemporânea (Poesia Concreta, Sylvia Plath, Paul Celan, Language Poetry, entre outros), além de uma experiência comum ou geracional afinada com poetas brasileiros de tendências diferentes, como Carlito Azevedo, Régis Bonvicino e Antonio Cícero. Mas desde o início ela, que não se fechou numa tendência só, fundiu experiências internacionais e nacionais preferidas, incluída a vanguardista, e vinculou sua mescla a uma tremenda carência lírica. É o que cria o curto-circuito da força artística do poema de que tratamos. “Sítio” se estrutura portanto a partir de um complicador: a dificuldade em lidar com a referência, porque Claudia participa daquela tendência contemporânea dominante que cultiva a desrealização do referente, o lacunar, imagens obscuras e autônomas, apura textualidade das designações em cadeia, cuja prática poética não se disciplinou na relação com o dado imediato da realidade. Daí a ousadia de um poema como esse, que está experimentando a partir de uma poesia referencialmente rarefeita a explicitação referencial, sem abrir mão da imagética introspectiva que é própria da autora. E como ela faz isso? Mostrando ou criando afinidades entre o seu mundo mais privado e a situação social do Rio de Janeiro, do morro, da violência urbana, entre as suas imagens secretas e prediletas e esse mundo lá fora. “Sítio” generaliza para o espaço urbano sentimentos e sensações que a poeta desenvolveu no âmbito de sua própria insatisfação, explicando desse modo a psicologia aparentemente reclusa de *Corola*. Pois foi a partir deste livro que seus poemas passaram a tratar do medo e da violência por meio de dilemas perceptivos e sensoriais: “Suspenso na rede do sono na tarde indecisa/ em ser, ainda, tarde, ou ver-se noite/ o corpo, em se torpor, não acredita/ sequern hipótese de um corpo/ (em morte, em vida, e/ o que dizer do encontro)”<sup>12</sup>. Ou: “Dentro do pescoço/ o poço, vazio,/ caindo intempestivamente/ até que o fio/ da expiração se estique/ o ar arebente o dique/ do que insiste em ser/ oco [...]”<sup>13</sup>. Neste conjunto de poemas inquietantes, que fogem ao ramerrão da produção contemporânea, existe um estudo obsessivo de processos de introspecção e descontrolo, muitos deles traduzidos em situações incessantes de vertigem e queda. Tais processos compõem uma estrutura radical de insatisfação, cujas figurações imagéticas, por vezes perversas e até masoquistas, revelam o quanto o ensimesmamento está tomado pela sociedade presente; o jardim, ou seja, o mundo privado, já fora invadido pela conturbação externa (a mesma de “Sítio”?) e o sujeito poético dilacerado pela violência de sua imaginação e de suas emoções — em *Corola* são os próprios sentimentos que estão em estado de guerra<sup>14</sup>. Digamos que aí a poeta estivesse buscando técnicas para expor o custo físico e emocional de sobreviver no inferno da violência urbana, que não é diretamente nomeado, mas figurado em muitas variações de aflição, pânico, insegurança e asfixia, sempre dentro do pequeno território de um jardim, quase um mundinho dickinsoniano de flores, bichinhos, vida e afazeres caseiros<sup>15</sup>.

Em resumo, Claudia traz para “Sítio” os símbolos desse universo recluso e joga-os para o plano explícito da realidade, usando todavia os mesmos recursos poéticos anteriores, a par do descontrolo expressivo que lhe é próprio, para incluir no poema a

circunstância do dia-a-dia do Rio de Janeiro, ainda que não a domine por inteiro e deixe expostas as dificuldades e limites dessa inclusão. Observe-se a recorrência de imagens características de toda a sua poesia, geradas por referências domésticas (panos úmidos, caldo sujo de claras em neve), amorosas (coração das rosas), arquitetônicas (cúpula), florais (crisântemos, margaridas, rosas), as quais ela agora pretende remeter ao contexto da violência urbana. Para aumentar a estranheza, o acontecimento é narrado como um fenômeno natural, atmosférico ou climático, inclusive pelo uso de prosopopéias alucinadas de predileção da autora, como se lê no quinto bloco: o mar, que aí não se abre para horizonte algum, é representado como um cachorro hidrófobo em convulsões de espuma, sempre à beira da morte. A desordem é acompanhada pela natureza, como se a premonição de morte fosse aos poucos engendrada pela própria paisagem, naquele sítio. Esta opção descritiva, por sua vez, prepara e acentua a quebra do bloco final.

De um foco aparentemente centralizado, o poema apresenta diferentes tomadas da zona do conflito (o morro, o ar, os carros, o sol e o céu, o mar, o fuliginoso jardim, a caixa refrigerada, o menino na varanda), as quais, por assim dizer, deslizam ou se alternam da angustia objetiva para a subjetiva. Os versos mais denotativos, como “Os carros, no viaduto”, logo se transformam numa metáfora irritada até chegar ao auge do desespero anônimo. A autora joga sistematicamente, desde a primeira linha, com a possibilidade de informação de notada ser corroída e modificada pela gratuidade da imagem poética. Outro recurso influente para o deslocamento do sentido, num fluxo contínuo até os dois pontos fatais, é o reforço de tonicidade (assim Antonio Candido designa a tendência a extrapolar o esquema rítmico convencional do verso medido pela multiplicação de tônicas interdiárias), que sobrecarrega o verso com acentuações fortes, espelhadas pelas rimas antes, gerando um efeito de suspensão, opressão e perda que subjetiviza a denotação: “[o] mOrro estÁ pegAndo fOgo./ [o] ArincÔmodo, grOsso, / fAz domemOr movimEntoumesfOrço”. Esse modo de trabalhar os planos objetivo e subjetivo assinala a dificuldade de separá-los em meio à conflagração e quanto ao acontecimento externo contamina a intimidade.

São vários os fatos e acontecimentos que ocorrem em momentos diferentes do dia: no entardecer (meio indeterminado) e na madrugada (mais definida). Entre eles há uma indicação temporal no pretérito perfeito (“deitou”) que quebra a descrição do presente imediato e introduz uma duração temporal (pela locução gerundiva “vai escurecendo”) na rotina ininterrupta de fumaça, fuligem e sufocação — “penugem antagonista” — que contamina “dia a dia” as flores do jardim privado como uma espécie de floração nova e ecológica do medo. O episódio do menino e da bala perdida é um desses fatos, porém acrescentado à composição sob a forma explícita de colagem de notícia ou relato oral — fecha o poema em chave ultra-realista que, em retrospecto, transforma o que veio antes. Usuais na poesia de Claudia, colagens de materiais externos, na forma de excertos tirados de outros textos ou de empréstimos de passagens, partes de frase ou palavras, aparecem frequentemente destacados pelo itálico, expondo a convergência entre a circunstância do poema e as leituras da autora, muitas casuais como ela mesma assume. A inserção arbitrária, muitas vezes prosaica, comenta de outro espaço a carência lírica que se formulava por introspecção, para ressaltar salvo engano que esta é dessacralizada e não dispensa o dado objetivo mesmo que colhido em leituras passageiras. Ou então para ressaltar que a impureza do lirismo admite a situação parafrástica, a glosa infinita, certa intertextualidade ou ironia despistadora. Em “Sítio” não há gratuidade, a citação em itálico cola no texto um pedaço de notícia que desvenda (em parte) o significado das cadeias imagéticas



anteriores, lançando a opacidade destas noutra patamar, menos cifrado ou alusivo. Estranha à empostação e ao padrão imagético dominante no poema, a aposição realista do episódio da bala perdida tem sua dose de indeterminação, melhor, de incerteza, análoga às digressões metafóricas e prosopopéias. Tanto que, no coração da notícia, a fala do menino vem transcrita em tipo redondo, como se já estivesse incorporada ao texto e fosse justamente ela também uma fala da poeta. Até onde posso ver, o poema confronta uma situação protegida de medo (no abrigo de um sítio, um apartamento, uma casa, o que for) com a cena da criança exposta a uma bala perdida numa varanda (quando?). É este o instante de rompimento da condição protegida nessa varanda vulnerável, momento em que a vítima perde por assim dizer a proteção imaginária de seus medos. O arranjo formal atesta que a poesia que oferece proteção por imagens falha diante da bala perdida e precisa empreender uma volta à referência, mesmo que com isso se rompa o ritmo, a imagética e o timbre da escrita. Por ser o poema meio desconjuntado, na alternância de registros descritivos e expressivos, o achado poético é notável, ao reproduzir o mesmo desconhecimento da criança sobre o que se passa — vide a fala inadequada do menino num momento grave: “Pai! acho que um bicho me mordeu!” . Vejo aí a sugestão de similaridade entre a criança baleada e o ponto de vista do poeta, cuja posição é equivalente à do menino que morre sem saber o que está acontecendo e pronunciando uma fala também imagética (mordida de um bicho pateticamente metafórico). Uma onda de perplexidade retroage pelo poema todo. Nesse sentido, a grande fala que o poeta poderia enunciar seria com toda a probabilidade uma expressão errada numa hora errada — de quem morre por acaso ou por engano por uma bala perdida (sugestão reforçada pela tipologia)<sup>16</sup>. Esta pode ser uma alegoria do que é fazer poesia hoje numa sociedade como a brasileira: o testemunho que o poeta pode dar está aquém dos acontecimentos, ele não tem uma visão clara do que está se passando, sua solidariedade é restrita e seu alcance político nulo. Aqui a indecibilidade se torna fator de agonia, medo, desespero e cria um clima de aberração e emudecimento, pois a voz que o poema acolhe como sua é a voz de um morto. A fala da criança, apesar do engano, tem uma espécie de clareza inútil e terminal sobre a psicologia do estar em sítio. Lembro que a palavra que iniciava a presença humana está situada em posição sintaticamente indeterminada nas duas ocorrências: “entre panos úmidos, mudos” e “De madrugada, / muda na caixa refrigerada,” (além do possessivo de “e vem acabar na nossa porta” ). A mudez dá pista de que o humano está intimidado, deixando ver na referência cifrada uma intenção generalizante. A mesma intenção de “úmpanos, pálpebras:” , perdidos no meio do tiroteio, sem ouvir e enxergar, mas destacados pelo corte do verso. Todos estão mudos em “Sítio” , menos o menino que solta suas últimas palavras em meio a um marderuídos, fumaça e tiros. Apesar dos dêiticos de proximidade (agora, desta, este, nossa) e dos verbos no presente, que organizam as relações espaciais e temporais do discurso, a ausência de marcas explícitas da subjetividade tem sentido forte, a indicar o estatuto instável do sujeito na figuração da cena e sobretudo que a circunstância individual conta pouco para entendê-la e explicá-la. Ainda assim, a poeta cria imagens e sonoridades para algo de que não sabe a extensão nem o teor real, todas marcadas, como vimos, pela indeterminação do que é objetivo e subjetivo: a atmosfera de fora é sentida por um corpo caseiro como andar em claras em neve, assim como o sol não pode ser avistado sob a poeira. A própria existência do mar que traz conforto interior vem agora, em movimento contrário que anula a quietude da contemplação, morrer ao mesmo tempo como imagem e realidade. Desse modo, o sujeito vai assumindo que não domina nem temporal nem espacialmente o problema que está abordando, sempre em busca de

algo maior que transcende a experiência pessoal e coletiva, mas que não se sabe o que é e pode ser uma experiência traumática. A imagética sensorial e perceptiva está ao longo do poema associada às limitações do corpo, que não alcança a cena. O corpo está emperrado, travado; mesmo os corpos dentro dos carros também não conseguem atravessar esta “cúpula de pó”. Os objetos perdem nitidez até que a enigmática “carga de agulhas cai queimando/tímpanos, pálpebras:”, como se fosse o fogo anunciado na abertura. A violência banalizada está patente nos objetos, utensílios e tarefas diárias, ou no jardim, cada coisa transmutada pelo medo em metáforas vagamente autônomas, cuja aparência ameaçadora mimetiza a percepção de quem tudo experimenta como espectador aterrorizado (testemunha que não enxerga). O corpo vai sendo arrastado a seu limite, testado na sua capacidade de agüentar a pressão, que pode ser tão concreta quanto o próprio medo. Enfim, tudo o que diz respeito ao corpo está marcado por lentidão, mudez, intransparência, paralisia, enquanto a notícia proveniente de uma fonte externa (rádio? televisão? voz?) é clara, nítida, objetiva. É a sinopse esclarecedora que chega para situar toda a cena. Contudo, a carga estetizante dos versos anteriores era afritivamente opaca, ao passo que a informação externa e em itálico, que oferece uma verdade simples e direta, a chave dos acontecimentos descritos, capta muito pouco da experiência do poema. A sucessão de imagens fragmentadas e poetizantes registrava a miséria do corpo, com sua imaginação reduzida a paranóia e medo, sem discernimento maior e sem reação crítica. Mas se o factual da notícia rompe aquela cadeia imagética, a poetização não exclui o factual, ganha com sua inserção. Eis o alcance desta construção formal que, entre outros acertos, é também uma maneira de mostrar que um poema difícil, enigmático, sobre uma situação já corriqueira nas grandes cidades brasileiras, rebate a urgência da mídia, que naturalizou e banalizou a violência, tanto quanto se subtrai às exposições de denúncia ou compaixão literárias, que por sinal são mesmo inúteis diante do tamanho e da irresolução do problema. A propósito, com finalidade de comparação, vale a pena mencionar aqui o último livro de Régis Bonvicino, *Página órfã*, que surpreendeu por acentuar e expandir, em larga escala em relação a seus livros anteriores, a precisão da referência para dar conta da conjuntura de guerra e luta social que atravessamos. Nele se encontra a mesma matéria do poema de Cláudia, embora seu registro direto seja agressivo, os elementos líricos permanecem intocados, os materiais de colagem e o *zapping* de linhas, marcados pelo realismo incisivo, pareçam anunciar uma enérgica resposta política. Este livro que, se arrisca muito no enfrentamento do resultado da crise do capitalismo contemporâneo, apanhada em múltiplas situações, países e línguas, extravasa uma indignação aparentemente explosiva, uma gesticulação exacerbada de ativismo que não articula (sobrepõe apenas) as imagens do horror econômico. O poeta percorre freneticamente cenas de cidades apinhadas de pobres e mendigos, ruas cheias de lixo e sucata, ao lado do exibicionismo dos ricos, da indústria da moda, dos ícones do consumo, como se a poesia, transcrita numa objetividade ostensiva, tivesse o frescor do grafite. Mesmo que tudo seja invariavelmente exposto em fragmentos, citações, recortes, a plenitude literal do mundo *on-line* a apodrecer fica sempre preservada para assegurar a radicalidade dessa exposição vexaminosa. Tudo é feio, fétido, podre, obscuro, e esse pitoresco negativo é tão espetacular quanto é exultória a violência antidiscursiva do poeta. Cenas e imagens irrompem (ou nos atacam) esquematicamente, como numapeça publicitária ou de *agit-prop*: a máquina de contrastes dos poemas está sempre equiparando sujeira e consumo, selvageria e técnica, *top model* e mendigos. Em contraponto à barbárie total surgem recorrentemente, em espaço



contíguo, instantes de lírica da natureza, flores e vegetação de nomes raros, assinalando o ritmo eterno e indiferente da natureza como uma pastoral dentro do lixo. Negatividade artística para Bonvicino é o poema deliberadamente grosso, antipoético, repleto de miséria e sujeira, mas cuja abjeção é um termômetro da fibra de quem o escreveu. Noutras palavras, o resultado lamentável de uma era de globalização e neoliberalismo se converte por um reducionismo gritante em *Página órfã* na contraposição da desgraça dos pobres à obscenidade escandalosa dos ricos e famosos, contraposição que se repete vezes sem conta — o que é muito pouco para uma poesia política que ainda apregoa dialogar com a Language Poetry. Nessa militância imaginária, entre indignação e fúria, Bonvicino dispensa qualquer simpatia social, confiando apenas na heroicização positiva de sua negatividade. Afinal, a sociedade contemporânea é um mundo que não pode ser compreendido mas tão-somente odiado (o ódio é aqui alçado a reação política), e a espetacularização da catástrofe pode ainda oferecer uma saída honrosa, ou uma construção regeneradora, para o poema em meio a tanta degradação, da qual ele está fora. Tal como a borboleta do poema “Página”, que sabe de ramo em ramo reinventar seu mimetismo, o poeta vê que o que existe mesmo é “a flor da azálea / o lixo real, / e o verdadeiro / desta página”<sup>17</sup>. Fabio Weintraub, que discutiu o lado moralizador da escamoteação (pós-moderna?) desse sujeito poético, apontando o sistema de compensações que subsiste nas ambivalências da fé última na verdade da poesia, observou certamente: “Sobretudo no que tange à venalidade, o tom de reprimenda é ainda reforçado pela marca de distinção que o eu lírico se atribui, figurando-se como um ‘mau negociante de inutilidades’, fabricante de algo que *não se vende*, portador da redentora “praga das palavras” (“Prosa”). // Em contrapartida, nos poemas habitados por mendigos e toda sorte de refúgio humano, não há propriamente deslocamento ou cisão da voz lírica [...] — ela não assume o ponto de vista daqueles a quem retrata, nem se instabiliza radicalmente a ponto de prescindir de pausas epifânicas” Mas como tratar a violência não apenas incluí-la no poema? Cláudia Roquette-Pinto não se furta à dureza dos fatos, interessada que está no estudo do medo como matéria de uma poesia que tenha pertinência para o seu tempo. Está interessada em figurar o império de uma violência indeterminada e disseminada, quemolda o ritmo do cotidiano, colonizando a cidade, deturpando o sistema emocional de seus habitantes. Tudo é neuroticamente normal nesse sofrimento recolhido em meio ao caos — é um ângulo perplexo e rotinizado, bem diferente da objetividade assertiva e vistosa com que Régis Bonvicino registra em *Página órfã* a aberração que avassala uma sociedade dividida entre a miséria das ruas e o desaforo do consumismo. Voltando a “Sítio”: aí se valoriza a contaminação entre externo e interno, entre o eu e o que está pegando fogo, em seu sofrimento sem distância ou escapatória, pois a desestruturação do mundo privado coincide na sua descrição com a conflagração morro a fora. Talvez seja o caso de ressaltarmos na solução poética de “Sítio” a ousadia de uma técnica um tanto enviesada, mas eficaz, de encostar na vida. Não há brutalismo, portanto não se privilegia a excitação hedonista do consumo da violência com seu excesso de abjeção, por meio de imagens chocantes e abstratas — como faz a mídia ao tempo inteiro, franqueando uma ilusão de proximidade que dessensibiliza e dessolidariza. Tanto é verdade que a colagem de um relato não implica em “Sítio” sobrecarga factual alguma, ou valorização do documento ou da informação prévia, visto que a referencialidade e a literalidade são postas em dúvida pelo todo do poema, cuja contundência depende do confronto de imagem e realidade. Em linha contrária ao fetiche da literalidade, a presença da violência ressalta o torpor

físico num espaço social que se estreita, confinando a atividade mental a uma profusão de fantasias de destruição, neuroses e fobias (a mesma que leva a indústria do medo a sempre clamar por um reforço de repressão e segurança). Alastrada pelo poema, a violência se desdobra em temas conexos como proteção imaginária, desproteção real, incomunicação, fetichismo, terror, opressão física e psíquica, que desenham um quadro objetivo mais complexo e nuancado da dissolução da sociabilidade, a qual se reflete no indivíduo confinado. Mesmo fora do confronto, a vida em contato com a violência se esteriliza, a neobarbárie da praça de guerra concerne tanto aos protegidos quanto aos envolvidos diretamente nela: os protegidos também vivem como miseráveis, são outros miseráveis, aqueles que habitam a clausura da propriedade (“na nossa porta”, “na caixa refrigerada”<sup>19</sup>). A vida protegida alimenta a cultura do medo, produzindo mecanismos de recalque e esquecimento, círculos viciosos de culpabilização e compaixão ou, então, uma aceitação tolerante da desigualdade social, da segregação dos pobres, da imposição de um modo único de vida e consumo. “Sítio” é um raro poema sobre o custo interior dessa sobrevivência.

Dito de forma sumária, o que a poesia de Claudia Roquette-Pinto vem experimentando é um padrão novo de resposta artística à experiência do presente, a partir de formas de meditação que não se submetem aos aspectos destrutivos das transformações da vida urbana — o mesmo padrão que vejo em Valdo Motta<sup>20</sup>, embora tratado de um ângulo de classe diametralmente oposto. Ao mesmo tempo que entram no conflito social, ambos preferem formas mais complexas de representação que possam captar o desamparo do indivíduo diante da modernidade de forças poderosas que ele não alcança; ambos não acreditam que a verdade da poesia passe incólume pela miséria contemporânea, que está onde menos se espera e não só nos espaços em que se costumava segregá-la. São poetas que assumem a vulnerabilidade da poesia e expõem as carências do sujeito, sempre em correlação com a complexidade de um processo externo, que se cumpre a distância, em cuja atualidade eles identificam situações sociais novas (e seus figurantes) no sítio do contemporâneo, não importa se a referência é clara ou rarefeita. Nesse quadro, o poeta pobre como Valdo Motta olha para a tradição em busca de riquezas que precisam ser expropriadas pelos que não tiveram acesso a elas, com um prazer alegre e destemido de auto-superação; ao passo que um poema como “Sítio”, mas sobretudo um livro como *Corola*, agarram-se à figuração da miséria interior dos protegidos e de um sofrimento intermínimo a se atravessar. Enquanto Claudia acentua a intensa e opressiva irrelevância do presente, em que sujeito e humanidade estão acuados, sem consolo nem perspectiva de saída, Valdo Motta desenvolve fantasiosas formas de automistificação que mostram a desproporção entre a grandeza da missão e a precariedade de meios de um vate orgulhoso, deblaterando contra as adversidades do mundo.

Se questões dessa ordem voltaram a frequentar a pauta atual da produção poética brasileira, e podem hoje ser verificadas num conjunto expressivo de obras, são ainda raríssimos os momentos, salvo melhor juízo, em que passam a interferir no processo de composição do poema e a discutir os mecanismos de subjetivação, da imaginação mais privada, da imediatez lírica, das formas de apresentação do mundo contemporâneo — as exceções merecem por esse motivo ser estudadas e debatidas. Sendo assim, não poderia terminar esta análise sem, a título de provocação, perguntar por que a relação com a tão insatisfatória realidade atual demorou tanto a chegar à poesia num país em que a violência é constitutiva da própria sociabilidade:

|| Foi preciso que criadores de outra extração social (Paulo Lins, *rapers*, presidiários, a

subliteratura marginal de Ferréz etc.) lançadas sem publicamente esses temas, por meio de formas que a muitos pareceram toscas e neonaturalistas?

- II Ou que o fracasso do neoliberalismo se explicitasse inteiramente, ao longo do segundo mandato de FHC (1998-2002), com sua desmobilização, inércia e agravamento das irresoluções, para que os produtores culturais se animassem a entrar nessa realidade socio-cultural próxima e desconhecida?
- II O ter sido o próprio atraso da esquerda brasileira, como está se evidenciando no completo êxito do governo Lula, que não estava preparada para pensar de modo independente e criticamente os impasses da sociedade globalizada, sem recursos de desenvolvimento?
- II Ou então pode ter sido a massificação vertiginosa da sociedade brasileira posterior a 1964, que fez com que a literatura perdesse a sua audiência de classe e não tenha conseguido se articular com as mudanças sociais vividas desde então?
- II Ou as formas construtivistas das vanguardas poéticas surgidas desde os meados do século XX, em conjunto com as formas de nacionalismo e populismo, que tanto marcaram a poesia brasileira, foram (ou são ainda) impedimento à invenção de experimentos poéticos avançados, capazes de formular a crise contemporânea? É isso o que poderia explicar por que os poetas chegaram tardiamente a esses temas num país que já teve a antilira de João Cabral, a estética da fome de Glauber Rocha, o Cinema Novo, a obra de Iberê Camargo do período final, a música popular com seus casos de amor e seus casos de polícia, o imaginário da violência social e do mando autoritário em Graciliano Ramos e Guimarães Rosa?
- II Ou, por fim, a larga aceitação de um ponto de vista teórico e estético que condiciona a existência de complexidade (e criatividade) literária à desrealização referencial, à recusa da disciplina mimética, à indeterminação de sua matéria, não terá retardado a incorporação distanciada e crítica da violência contemporânea? Flora Süssekind, que num texto recente chegou à mais acabada formulação desse ponto de vista, é taxativa: só se pode considerar uma obra complexa quando sua formalização não se atém, ou não se rende, à atração mimética e à representação contextual, mas a desestabiliza, ou consegue sabotá-la, pela deriva, dissipação, versão ou pelo informe (os termos são dela) para potencializar as estratégias do oblíquo<sup>21</sup>. Ou, ao contrário, não seria mais produtivo sugerir que tal preceito da teoria contemporânea é o que tolhe o conhecimento da experiência pela forma da poesia? Sabemos que a poesia brasileira contemporânea sofre de verdadeiro complexo de inferioridade diante do padrão ético-engajado do rap mais comercial, profundamente ligado à experiência da pobreza. É claro que poemas como “Sítio” e a poética de *Corola* são ainda raros e certamente não podem ser considerados uma alternativa ao simultaneísmo tosco e ultra-realista desse gênero musical. Porém, algo decisivo da realidade histórico-social não lhes escapa, nem a poesia permanece impotente e sem voz na circunstância dos conflitos que a afetam, os quais, como vimos, ela interioriza. Por último, para completar esse quadro, não me furtarei a dizer que deveríamos dar o braço a torcer ao fato de que a Indústria Cultural soube se apropriar, reelaborar e apresentar internacionalmente esta sociedade nova e degradada que é o Brasil, na atualidade consternadora de sua luta de classe

selvagem e desqualificada rumo a um patamar mais democrático de consumo. Terá sido mais sensível aos fenômenos sociais resultantes do colapso da modernização do que os profissionais exigentes da poesia e da teoria, quer dizer, nós mesmos que estudamos a poesia contemporânea. Para nosso espanto, tenho de perguntar: a arte exigente tem menos inquietação hoje no Brasil do que a vulgaridade da Indústria Cultural?

### Anexo 37

VIRIATO, Lucas; MORAES, Marilena. Poesia é a tecnologia de ponta da língua. **Plástico Bolha**, Rio de Janeiro, setembro de 2006. Disponível em: <http://www.jornalplasticobolha.com.br/downloads/pb7.pdf>. Acesso em: 20 de abril de 2013.

#### **Poesia é a tecnologia de ponta da língua**

**CLAUDIA ROQUETTE-PINTO**, carioca, budista e mãe de três filhos, formada em Tradução Literária pela PUC, tem poemas incluídos em diversas antologias nacionais e internacionais e cinco livros publicados: *Os Dias Gagos* (1991), *Saxífraga* (1993), *Zona de Sombra* (1997), *Corola* (Prêmio Jabuti 2002) e *Margem de Manobra* (2005). Este último está indicado para o Prêmio Portugal Telecom, notícia que Claudia nos deu em primeira mão, na tarde de chuva e frio em que conversamos. Mas o papo foi caloroso e animado. E o **PLÁSTICO BOLHA** ainda ganhou um poema inédito de Claudia, que você pode conferir na página quatro.

*O seu primeiro livro é de 1991 (Os Dias Gagos). De acordo com Paulo Henriques Britto, “um livro de estréia, mas de modo algum ‘um livro de estreante’”. Quando o poeta está pronto para publicar?*

C.R.P: Há caminhos para se trilhar, um caminho para o poeta percorrer e não se envergonhar do que escreveu. O primeiro livro tem esse condão. Publicar é como perder a virgindade. É o momento em que o poeta está doido para mostrar seus poemas. É importante para o poeta iniciante buscar interlocutores, professores, outros poetas, para ter um feedback. Mas há uma hora em que o poeta tem de procurar o mundo, isso vai amadurecendo o trabalho. Não é que a voz do outro influencie o poeta, mas o modifica, faz pensar sobre coisas das quais o poeta está muito próximo para poder enxergar.

*A imagem é sempre muito forte nos seus poemas. As imagens cruas também deixam sua marca da realidade violenta No seu livro Margem de Manobra, você aborda temas públicos e controversos, como os conflitos em Saravejo. Este livro marca uma mudança de temática?*

C.R.P: Essa é uma visão superficial do que eu faço, um dos dilemas da minha poesia. Isso me deixa um pouco inquieta, às vezes. Muitos pensam que eu mudei de temática e isso me incomoda um pouco. Muitos não percebem (e eu gostaria que todos pudessem perceber) que, na verdade, quando estou falando de uma paisagem, estou falando sobre uma paisagem mental. Quando estou falando de uma flor, de uma planta, estou falando de um estado de espírito ou de um processo de pensamento. A minha poesia é algo que se apóia nesses anteparos externos, como uma planta, uma tela. Aparentemente estou falando daquilo, mas na verdade, estou falando até no próprio fazer poético. Toda a minha poesia está voltada para isso. São duas coisas que, hoje em dia, estão bem claras para mim; são dois centros sobre os quais eu me debruço: o processo de pensamento, que engloba a própria feitura do poema e o envolvimento amoroso, que é uma questão que me fascina, para a qual nunca encontro resposta (porque não há mesmo). Trabalho com todos os aspectos desse tipo de integração, com questões ontológicas. Mas houve um movimento, sim. *Margem de Manobra* é um livro diferente, mais irregular, tem uma quebra maior, o mundo exterior não estava tão nomeadamente presente, essas questões mais sociais. Por isso gosto tanto dele; acho que não é um livro tão coeso quanto *Corola*, que é mais todo fechado. *Margem de Manobra* tem mais altos e baixos, mas ele foi importantíssimo na minha trajetória; e ele tem muito a ver com a minha vida. Ele veio depois de muitas perdas, mortes, muitas mudanças. Então, acho que ele tem muito a ver com tudo isso. Eu fiquei cinco anos sem publicar.

O poeta tem uma função social? Acho que sim. A função do poeta é falar sobre os assuntos universais mas se aprimorar enquanto instrumento de uma fala que vai tocar, vai varar os outros; mas isso é função de todo artista, não só do poeta. É uma função transformadora, do microcosmo para o macrocosmo. Se eu falei de Saravejo, do menino que levou um tiro (no poema Sítio), foi porque essas coisas me inquietaram, me tiraram o sono, me deixaram perplexa, me tocaram primeiro para depois eu falar. Se fossem poemas ruins, de nada ia adiantar eu falar sobre os assuntos. Acho que no caso da poesia, o importante é o “como”, não o “quê”.

***Como era o jornal cultural VERVE, que você dirigiu?***

C.R.P: O VERVE nasceu na PUC, entre amigos, alunos de letras e comunicação. Uma pessoa que esteve desde o começo foi Luciana Sandroni, hoje em dia uma autora respeitadíssima, Felipe Fortuna, diplomata, escritor e crítico, Miriam Moreinos, Pedro Lessa, minha irmã, Mariana Roquette-Pinto, além de Sandra Kogut, Sheila Lírio, Toninho, Ricardo Oiticica e ainda Marcel Souto Maior, hoje um *best-seller*. Tínhamos colaboradores como Chacal, Fausto Fawcett. Nós éramos inquietos, achávamos que havia pouco espaço para mostrar o que as pessoas estavam fazendo.

Nós nos cotizamos e fizemos o primeiro número, o número zero. Depois meu pai se mostrou disposto a investir e conseguimos um financiamento. Nessa época, tínhamos um enorme prazer quando descobríamos alguém que escrevia bem. Quando o jornal acabou, fiquei meio sem identidade, questionei muitas coisas, inclusive por que eu não estava escrevendo. Na verdade, estava escrevendo, mas não estava assumindo.

Como também enviavam muitas coisas ruins para o jornal, pude comparar com meus próprios poemas. Publiquei meu primeiro livro, que teve pouca repercussão, mas uma crítica muito dura no jornal. Criei logo uma casca.

***Como é o mercado para quem escreve poesia no Brasil?***

C.R.P: A palavra mercado não se aplica à poesia. Poesia não é uma coisa comercial. O poeta Manoel de Barros escreveu: “O poema é antes de tudo um inutensílio”. Poesia é a tecnologia de ponta da língua. Tem de permitir a liberdade de experimentação, ser ousada, livre. Mas isso também se aplica a qualquer arte. É claro que acho que existem condições que podem ser implementadas para que isso, que é tão vital, tão necessário, seja veiculado. A única justificativa não pode ser o mercado. Essa visão é totalmente equivocada. O problema é a falta de reconhecimento da importância da poesia; devia haver subvenção. Mas a sede por poesia não vai acabar, a sede do ser humano por transcendência, que só a arte traz.

***São importantes as oficinas de poesia? Alguém pode aprender a fazer poesia ou o poeta nasce pronto?***

C.R.P: Tudo que fomenta, divulga e instrumentaliza é bom. Não acho que ninguém vai sair escritor por ter feito uma oficina, mas acho que a pessoa sai dali um diletante, com a sensibilidade apurada para ler melhor, pode depois encontrar uma carreira de crítico, vai ser alguém que vai fruir muito melhor, que se enriqueceu como ser humano. A sistematização não garante o talento, mas desenvolve alguma coisa, torna tudo mais sério, fundamentado.

***E a tradução dos textos do Budismo Tibetano?***

C.R.P: Eu me dediquei a isso intensamente por quase cinco anos e mais de perto quando fiz tradução simultânea por dois anos. Fui atendente de um lama; traduzi alguns textos sagrados, textos de práticas; eu traduzia do inglês e o lama ajudava nas explicações. Os textos sagrados tibetanos são todos em versos, poemas longos, lindíssimos. Só se pode penetrar no texto com a explicação do professor, são necessários a transcrição e o comentário.

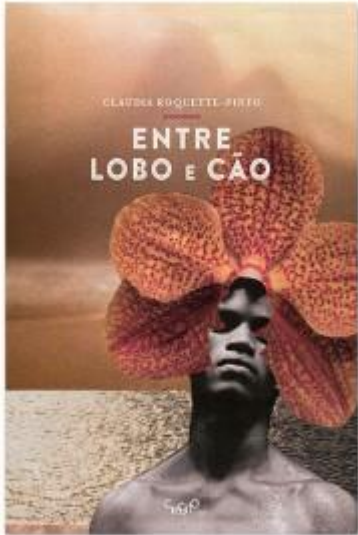
***E os novos projetos?***

Agora voltei a fazer colagens e pretendo fazer um livro de colagens com textos de prosa poética.

Anexo 38

S/N. Entre lobo e cão - Claudia Roquette-Pinto. **Circuito**, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em <http://editoracircuito.com.br/website/entre-lobo-e-cao-claudia-roquette-pinto/>. Acessado em: 10 de Julho de 2014.

Entre lobo e cão – Claudia Roquette-Pinto



Uma mulher e seu corpo: é nessa zona nebulosa e fugidia que os fragmentos da escrita e as colagens de Claudia Roquette-Pinto se inscrevem, numa insistência delicada e potente, no desafio de transpor, por meio da matéria textual, o que parece ser da ordem do inapreensível. Para tanto, ela mergulha na linguagem até perder o fôlego, suspende regras, leva a escritura a um limite de criação, assume o risco de fundar uma linguagem e um estilo – caminho em que poderia ser fácil perder-se -, no desejo de conseguir aproximar-se do feminino, do erotismo e do amor... (de Bianca Coutinho Dias, no prefácio).

# ÍNDICE

MARANI, Eloiza Fernanda. *Fortuna crítica e Metapoesia em Claudia Roquette-Pinto*. Três Lagoas, 2015, 300 fls. Dissertação (Mestrado – Estudos Literários) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS.

<b>Introdução</b> .....	09
<b>1 – Fortuna crítica de Claudia Roquette-Pinto</b> .....	13
1.1- Dados bio/bibliográficos.....	15
1.2- Descrição do material.....	17
1.3- Os jardins na poética de Claudia Roquette-Pinto.....	23
1.4- Categorias dos textos.....	27
1.5- Bibliografia comentada .....	28
1.6- Tabela de catalogação.....	41
1.7- Levantamentos numéricos da fortuna crítica .....	50
1.7.1 - Levantamento numérico por categoria .....	50
1.7.2 - Levantamento numérico ano a ano .....	50
1.8 - Índices .....	51
1.8.1 - Índice alfabético pela internet.....	51
1.8.2 - Índice alfabético de autores e ano de publicação .....	52
<b>2 – A Metapoesia em Claudia Roquette-Pinto</b> .....	54
2.1 - O artífice da poesia.....	55
2.2 - Do ‘nada’ ao constructo poético.....	78
2.3 - O lapidar da palavra poética .....	94
<b>Considerações finais</b> .....	116
<b>Referências</b> .....	119
<b>Apêndice</b> .....	123



<b>Anexos</b> .....	128
Anexo 1- Ou a sintaxe orgânica de Cláudia Roquette-Pinto, de Franklin Alves e Leonardo Gandolfi.....	129
Anexo 2- Entre lobo e cão: volúpia da raiz no reino de contrastes: a potência da prosa poética de Cláudia Roquette-Pinto, de Beatriz H. Ramos Amaral .....	135
Anexo 3- Cinco poetas e o corpo na lírica brasileira contemporânea, de Patrícia Aparecida Antonio .....	137
Anexo 4- Cláudia Roquette-Pinto supera o passado em Zona de sombra, de Nelson Ascher .....	151
Anexo 5- Toque de mestre de estreante, de Carlito Azevedo .....	152
Anexo 6- A claridade e a sombra, de Francisco Bosco .....	153
Anexo 7- Solidão de naufrago: a poética de Cláudia Roquette-Pinto nos jardins de Corola, de Fabiane Renata Borsato .....	156
Anexo 8- Zona de sombra, de Jorge Lúcio de Campos.....	166
Anexo 9- Entrelivros, de Cláudia Roquette-Pinto.....	167
Anexo 10- Margem de manobra, de Eduardo Coelho.....	169
Anexo 11- Das coisas desprovidas de peso, de Ricardo Corona.....	171
Anexo 12- A música do pensamento de Cláudia Roquette-Pinto, de Cláudia Daniel .....	173
Anexo 13- Cláudia Roquette-Pinto, de André Dick.....	175
Anexo 14- A pequena margem, de manobra de Cláudia Roquette-Pinto, de Luis Dolhnikoff .....	178
Anexo 15- Manobras poéticas de lirismo dilacerante, de Elias Fajardo .....	186
Anexo 16- Poesia presente: Cláudia Roquette-Pinto, de Heitor Ferraz .....	187
Anexo 17- Cláudia Roquette-Pinto, de Heitor Ferraz .....	191
Anexo 18- O jardim de si: o imaginário de Cláudia Roquette-Pinto, de Antonio Rediver Guizzo.....	193
Anexo 19- A máquina do mundo em Cláudia Roquette-Pinto, de Antonio Rediver Guizzo e Antonio Donizete da Cruz.....	208
Anexo 20- As palavras fora do padrão, de Jose Lino Grunewald.....	215
Anexo 21- Retratos da violência na poética de Cláudia Roquette-Pinto, de Vanessa Rodrigues de Moraes .....	216
Anexo 22- Jardins Simétricos, de Rodrigo Petronio .....	224
Anexo 23- Excesso de imagens com rigor simétrico, de Rosane Preciosa .....	225

Anexo 24- Claudia Roquette-Pinto em noite de autógrafos na Travessa, de Anna Ramalho .....	226
Anexo 25- Poesia e arte, de Claudia Roquette-Pinto.....	227
Anexo 26- Agenda Claudia Roquette-Pinto, “Entre lobo e cão”, de Claudia Roquette-Pinto .....	229
Anexo 27- Encontros de Interrogação, de Claudia Roquette-Pinto .....	229
Anexo 28- A performance da voz e a subjetividade na poesia contemporânea, de Olliver Mariano Rosa e Goiandra Ortiz de Camargo .....	230
Anexo 29- Flores entre metáforas e demônios, de Rômulo Valle Salvino.....	242
Anexo 30- Das coisas de dentro do dia a dia, de Marcelo Sandmann.....	244
Anexo 31- A colagem poética de Claudia Roquette-Pinto, de Alice Sant’anna .....	248
Anexo 32- Entre a erudição e a simplicidade, de Antonio Carlos Secchin .....	249
Anexo 33- Nas bordas das palavras, de André Sefrin .....	251
Anexo 34- Margem de manobra, de Nádia Regina Barbosa da Silva .....	253
Anexo 35- Consistência de Corola, de Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas.....	255
Anexo 36- Situação de sítio, de Iumina Maria Simon.....	272
Anexo 37- Poesia é a tecnologia de ponta da língua, de Lucas Viriato e Marilena Moraes..	285
Anexo 38- Entre lobo e cão, de Revista Circuito .....	287
Índice.....	288