

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS (IL)
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS (TEL)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA (POSLIT)

LUCIANA HENRIQUE MARIANO DA SILVA

**A MULHER QUE FALA: VOZ, CORPO E CIDADE EM *COROLA* (2000) E *MARGEM DE MANOBRA* (2005),
DE CLAUDIA ROQUETTE-PINTO**

BRASÍLIA
2022

LUCIANA HENRIQUE MARIANO DA SILVA

**A MULHER QUE FALA: VOZ, CORPO E CIDADE EM *COROLA* (2000) E *MARGEM DE MANOBRA* (2005),
DE CLAUDIA ROQUETTE-PINTO**

Tese apresentada como requisito à obtenção do grau de
Doutora em Literatura, no Curso de Pós-Graduação em
Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas,
Instituto de Letras, conferido pela Universidade de Brasília.
Área de Concentração: Literatura e Práticas Sociais.
Linha de Pesquisa: Crítica Literária Dialética.
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati.

BRASÍLIA

2022

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SS586m Silva, Luciana Henrique Mariano da
A mulher que fala: voz, corpo e cidade em Corola (2000)
e Margem de manobra (2005), de Claudia Roquette-Pinto /
Luciana Henrique Mariano da Silva; orientador Alexandre
Simões Pilati. -- Brasília, 2022.
120 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2022.

1. Poesia contemporânea. 2. Claudia Roquette-Pinto. 3.
Corola. 4. Margem de manobra. 5. Crítica literária
dialética. I. Pilati, Alexandre Simões, orient. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

LUCIANA HENRIQUE MARIANO DA SILVA

**A MULHER QUE FALA: VOZ, CORPO E CIDADE EM *COROLA* (2000) E *MARGEM DE MANOBRA* (2005),
DE CLAUDIA ROQUETTE-PINTO**

Tese apresentada como requisito à obtenção do grau de Doutora em Literatura, no Curso de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras, conferido pela Universidade de Brasília por meio da seguinte comissão examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati (TEL/UnB)

Presidente

Profa. Dra. Vera Lúcia de Oliveira (Università degli Studi di Perugia)

Membro externo

Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha (UFSC)

Membro externo

Profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG)

Membro externo

Prof. Dr.a Ana Laura dos Reis Correa (TEL/UnB)

Suplente

Brasília, 12 de maio de 2022

Para Oziel e Rita.

Para Lia e Gustavo, que amplificam minha voz e renovam meu olhar.

AGRADECIMENTOS

Entre o primeiro ano do doutorado, 2017, e o ano da defesa da tese, 2022, houve a chegada do companheiro de vida e de uma filha, que completou 1 ano no início da pandemia. Nasceu também um livro de poemas, *Quase nada*, 2 anos depois da Lia. Houve duas cirurgias na córnea — uma em cada olho, mais para que pudesse não perder a visão do que para enxergar melhor. É preciso também dizer, e talvez repetir, que houve a eleição de um genocida e uma pandemia descontrolada, que matou mais de 600 mil pessoas. Em meio a tanto, sem nem saber direito mais quem eu era (não é exagero), escrever uma tese era um “investimento em formas improváveis”, pra requentar aqui uma das epígrafes que introduz *Corola* (2000b). É do poema “Campo de flores”, de Carlos Drummond de Andrade, de onde puxo ainda mais uns versos além do que encontramos na epígrafe de Roquette-Pinto.

E o tempo que levou uma rosa indecisa
a tirar sua cor dessas chamas extintas
era o tempo mais justo. Era tempo de terra
Onde não há jardim, as flores nascem de um
secreto investimento em formas improváveis (ANDRADE, 1995, p. 59)

No tempo que foi justo (?), a tese nasceu, de indecisão e insistência, não apesar, mas por causa de tudo o que nomeei acima.

Agradeço pela orientação generosa e presente, e pela confiança do professor Alexandre Pilati, grande poeta, pesquisador e educador.

Pelos valiosos apontamentos das professoras Ana Laura dos Reis Correia e Solange Fiuza Cardoso Yokozawa na qualificação da tese, as quais tentei aproveitar como pude no pouco tempo que me restava até a finalização da tese.

À Aline Jesus de Menezes, que defendeu sua tese sobre Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto um ano antes de mim, pelas importantes e gentis trocas a respeito de sua pesquisa sobre a poeta carioca.

À Ana Luiza Rocha do Valle (Anita), que tão generosamente acompanhou com leituras paralelas a construção dessa tese, quando isso aqui era mato. E, claro, também pelas acolhidas tão carinhosas no meio do desespero.

Ao Newton Neto, que me ofereceu sua leitura atenta quando a tese já era, assim, um terreno carpido, com uns brotinhos. E mais ainda por me render o apoio de tantas boas conversas, das que deixam um monte de abas abertas.

À Stephanie Álvarez, que esteve acompanhando até os prazos (meu Deus), com apoio emocional e com leituras (gente, ela é engenheira), mesmo enquanto esteve morando em outro continente.

À Gislaine Maia, pelos respiros que nos oferecemos uma à outra e que mantêm a gente viva nos perrengues e na amizade.

À Anna Raíssa Guedes e Ana Paula Matos, irmãs postiças dessa vida, pela presença leve, amorosa e leal ao meu lado.

À Luiza de Carvalho Fariello, a quem encontrei como orientanda de mestrado do prof. Alexandre e que se irmanou comigo na vida, na literatura e também na docência e na maternidade.

À Ana Daniela Neves, que também ofereceu uma leitura interessada já no finalzinho, à Tatiana Rossela e Marcela Passos, que também tentaram contribuir nesse sentido, e também à Késsia Oliveira e Silvia Almeida. Tendo estudado Antonio Candido e feito parte de um incrível grupo de pesquisa chamado de “os Candidos”, nos chamamos carinhosamente de “as bândidas”. Hoje, cada uma em seu caminho, eu e elas estivemos juntas na origem de nossas buscas acadêmicas e, ao menos uma vez por ano, nos abraçamos e rimos alto, honramos quem somos e quem fomos.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB), por possibilitar o meu afastamento das atividades de docente, sem o qual a realização deste trabalho não teria sido possível.

Estendo o agradecimento também aos meus alunos de hoje e de antes e aos colegas do IFB, em especial a Marcela Magalhães, Sônia Hamid, Mara Castilho e Edson Cunha.

À Marizete Araújo (Déte) e Rayane Pereira, que foram fundamental rede de apoio do dia a dia.

Ao meu pai, Oziel Henrique da Silva que me apresentou à leitura (e que quando eu reclamava, perguntava se eu ia ficar lendo só gibi a vida toda) e à minha mãe, Rita de Cáscia Mariano da Silva, que me apresentou à poesia.

Aos meus irmãos, Gabriel Henrique M. da Silva e Mariana Henrique M. da Silva que iluminam quem sou e a quem quero ser farol também.

Ao primo Marcus Mareano, com quem partilho de poesia, afeto e riso solto.

Pelo apoio e amor sem medida do meu companheiro Gustavo Menezes.

Pela alegria e pela paciência da arianinha Lia, mesmo quando a mamãe só podia brincar depois.

RESUMO

Em *Corola* (2000b) e *Margem de manobra* (2005a), de Claudia Roquette-Pinto, somos envolvidos pelos ambientes circunscritos de uma casa ou apartamento aos limites dos jardins e de cidades devastadas. A voz poética se materializa nas fibras do corpo e nos espaços que habita, amalgamada com a natureza viva do jardim e da cidade. Com “delicada violência”, os espaços públicos e privados invadem-se e imiscuem-se. O eu lírico se objetiva nas imagens e sensações do poema e desafia o próprio fôlego na ameaça ou iminência da autodestruição. A potência de sua dicção se realiza entre a fala e a impossibilidade de ser compreendida, entre a concretude, o erotismo do corpo, e o logro abstrato da linguagem. A análise de poemas selecionados do corpus literário, fundamentada na crítica materialista dialética e em teorias da lírica, nos permite compreender a voz e o corpo como eixos simbólicos e estruturais que captam esteticamente a experiência histórica da mulher no eu lírico. Esta se universaliza na forma estética e no que tem de profundamente humano, na medida em que capta a experiência urbana contemporânea.

Palavras-chave: Voz, corpo, cidade, mulher, poesia brasileira contemporânea.

ABSTRACT

In *Corola* (2000b) and *Margem de manobra* (2005a), by Claudia Roquette-Pinto, we are enveloped by the circumscribed environments of the house or the body, or by the limits of the garden and the city. The poetic voice materializes itself in the fibers of the body and in the spaces of nature, amalgamated with the life of the garden and the city. With “delicate violence”, public and private spaces invade each other and intermingle. The lyrical self is objectified in the poem's images and sensations and risks its own breath in the threat or imminence of self-destruction. The power of her diction takes place between speech and the difficulty of being understood, between the concreteness or eroticism of the body, and the abstract achievement of language. The analysis of selected poems from the literary corpus, based on dialectical materialist criticism and lyrical theories, allows us to understand the voice and the body as symbolic and structural axes that capture this history of women in the lyrical self. It becomes universal in its aesthetic form and in what is deeply human, insofar as it captures the contemporary urban experience.

Palavras-chave: Voice, body, city, woman, brazilian contemporary poetry.

SUMÁRIO

Introdução	10
A - Um preâmbulo da mulher que fala nesta tese	10
B- O “Vaso de vidro” e o problema de pesquisa	12
C- Referencial teórico e metodológico	17
D- O percurso literário até Corola (2000) e Margem de manobra (2005)	24
Capítulo 1	38
A mulher que fala	38
1.1 A recepção da poesia de Roquette-Pinto e o “universal feminino”	41
1.2 A flor no sistema literário	46
Capítulo 2	
A voz e as vozes do corpo	62
2.1 O corpo da voz	67
2.2 Vozes em (des)concerto	72
2.2.1 O monólogo dramático	74
2.2.2 O endereçamento no gênero carta pessoal e na voz lírica	76
2.2.3 As vozes em cena	78
Capítulo 3	
Corpo e cidade	88
3.1 Ruído motor	98
3.2 O cão	98
3.3. Os olhos das margaridas	102
Considerações finais	107
Referências bibliográficas	114

INTRODUÇÃO

A - Um preâmbulo da mulher que fala nesta tese

Nos primeiros contatos com a obra de Claudia Roquette-Pinto, chamaram a atenção, o modo como as imagens delicadas das flores, a musicalidade e a sinestesia, que me recordavam os jardins de Cecília Meireles, eram veículo para sensações de instabilidade e perturbação dos sentidos. Mesmo a metapoesia, frequente nessa obra, ganha concretude e sensibilidade na fisiologia do corpo. Entre muitos exemplos do livro *Corola*, citamos os versos que abrem o poema “Uma cor”: “Uma cor que se macera/ como a flor, a pétala,/ da pele arrancada” (ROQUETTE-PINTO, 2000b p. 87). De *Margem de manobra*, a violência e o erotismo são mais palpáveis, mas ainda persiste uma quase onipresença da flor, como nos versos que encerram “Em Sarajevo”:

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 (ROQUETTE-PINTO, 2005a, p. 18).

Nada prepara para as súbitas guinadas em seus poemas, que tencionam atravessar mesmo o leitor mais atento. *Corola* (ROQUETTE-PINTO, 2000b) me havia instigado ao mesmo tempo pela coesão e variedade de notas de um ou dois temas alinhavados de modo coeso por todo o livro. *Margem de manobra* (ROQUETTE-PINTO, 2005a) apresentava, ao mesmo tempo, rupturas e continuidades consistentes em relação ao livro anterior, que me pareciam ir além da mudança de cenários do jardim para a rua. Apenas suspeitava que a experiência urbana contemporânea na verdade estava presente nos dois livros e havia nessas desconfianças motivação suficiente para investigá-los mais a fundo. Esses poemas, no entanto, me haviam fisgado o nervo ainda em outros níveis.

Como leitora, ao mesmo tempo que me via enredada nas sensações vertiginosas de choque, queda e falta de ar, em que o sujeito parecia a um tempo esvair-se e buscar-se, também apreciava os ecos da tradição que remetia não apenas a Cecília Meireles, a primeira poeta que descobri na infância, mas a Bandeira, Drummond e João Cabral, que me acompanharam na adolescência e em pesquisa.

Como mulher, sentia que reverberava ali alguma essência inefável, que não estava facilmente identificável na superfície do poema. Ainda não podia identificar como isso — esse caráter “feminino” a que tantos críticos aludiam — se dava formalmente (no modo de falar? No modo como o sujeito parecia se fundir ao jardim, à cidade ou à poesia?). Mas ao menos a dor que ali comparecia, eu a sentia como incontornavelmente feminina, “essa flor que dói,/ não para de se abrir” (ROQUETTE-PINTO, 2000b, p. 89). Os primeiros textos críticos a que tive acesso pareciam concordar com isso da “feminilidade”, mas não pareciam estar falando da mesma coisa.

Por eu ser também poeta, as duas instâncias anteriores se acumulavam na busca de um modo próprio de fazer poesia, uma busca que também transparecia nos poemas de Claudia Roquette-Pinto. À miúdo, fui descobrindo algo sobre a visualidade da escrita feminina, que eu também podia ver em meus poemas.

Essas identificações poderiam ser, ao mesmo tempo, trunfo e risco para que mantivesse a sensibilidade e o distanciamento suficientes à objetividade crítica da análise literária. De fato, ambos — o risco e o trunfo dessas aproximações com o *corpus* literário — caminharam lado a lado, um alimentando ou sobrepondo-se ao outro durante toda a pesquisa. Acredito que esses foram riscos que havia evitado até agora, especialmente ao longo de minha dissertação de mestrado sobre João Cabral de Melo Neto, poeta sensível e cerebral, que me instigava mais pela alteridade do que por identificações, mas também pela riqueza e singularidade. Ainda assim, foi revigorante constatar os pontos de contato entre o poeta pernambucano e a poeta carioca.

Em meio aos abandonos de longos trechos escritos e áridos recomeços, cujas descobertas só se valiam no insistente mergulho nos poemas, apoiavam-me ainda os princípios, a humildade e a grandeza do autor de *Formação da Literatura Brasileira*:

Em face do texto, surgem no nosso espírito certos estados de prazer, tristeza, constatação, serenidade, reprovação, simples interesse. Essas impressões são preliminares importantes: o crítico deve experimentá-las e deve manifestá-las, pois elas representam a dose necessária de arbítrio, que define a sua visão pessoal.

[...] Entre impressão e juízo, o trabalho paciente da elaboração, como uma espécie de moinho, tritura a impressão, subdividindo, filiando, analisando, comparando, a fim de que o arbítrio se reduza em benefício da objetividade, e o juízo resulte aceitável pelos leitores. A impressão, como timbre individual, permanece essencialmente, transferindo-se ao leitor pela elaboração que lhe deu generalidade; e o orgulho inicial do crítico, como leitor insubstituível, termina pela humildade de uma verificação objetiva, a que outros poderiam ter chegado, e o irmana aos lugares-comuns do seu tempo (CANDIDO, 1997, p. 31).

Não tenho ainda ferramentas para saber se terei conseguido, com este trabalho, uma “verificação objetiva” tal como fala o crítico, mas, sem dúvida, foi assumindo o que alcançava minha sensibilidade na poesia de Claudia Roquette-Pinto, que pude chegar a um ponto de coesão na tese, entre voz, corpo e cidade. Foi reconhecendo a mulher que fala nessa poesia, que pude enxergar mais objetivamente, acredito eu, as relações entre sujeito e sociedade, entre voz, corpo e cidade. Foi também assim que pude reconhecer a mulher que fala nesta tese.

B- O “Vaso de vidro” e o problema de pesquisa

A voz poética de Claudia Roquette-Pinto se compõe de sucessivas negações, interrupções e silêncios e, ao mesmo tempo, se manifesta através de uma profusão de música, sons e ruídos. A subjetividade de seus poemas, extensão dessa voz, parece estar sempre à beira do desaparecimento ou do fracasso, segura pelo fio da poesia, que a conecta a si e ao mundo. A voz é tema de sua busca lírica, que agrega ao próprio timbre outras vozes da poesia e de fora dela. A dialética entre o fracasso de sua fala, tantas vezes nomeado em sua poesia, e a insistência em dizer são motores de sua voz poética. É frequente a mediação do corpo como forma de resgatar concretude à palavra, como via de impacto com o mundo e com o outro — que é também quem lê o poema. Seja nos espaços reclusos dos jardins e dos ambientes domésticos de *Corola* (ROQUETTE-PINTO, 2000b), ou nos cenários urbanos e assolados de *Margem de manobra* (ROQUETTE-PINTO, 2005a), as variadas formas de confinamento urbano na contemporaneidade, atravessadas pela insegurança e o medo se universalizam na forma poética através da particularidade de uma mulher que fala.

A expressão “mulher que fala”, que compõe o título da tese e intitula o primeiro capítulo, é utilizada originalmente no ensaio “Consistência de *Corola*”, de Maria Iumna Simon e Vinícius Dantas, para designar o eu lírico de Claudia Roquette-Pinto. Mesmo quando não se identifica explicitamente no feminino, a voz poética motiva reiteradamente a constatação de seu gênero, como no exemplo desse trecho da análise de Simon e Dantas sobre o poema “O dia inteiro” (ROQUETTE-PINTO, 2000b, p. 17): “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” (SIMON; DANTAS, 2009, p. 217, grifo nosso).

Um dos argumentos que buscamos desenvolver diz respeito ao que constitui essa subjetividade no poema roqueteano a ponto de ser tão categoricamente descrita como feminina, não só pelos críticos citados acima. Além disso, procuramos investigar de que maneira essa especificidade é capaz de universalizar a experiência urbana contemporânea na

forma poética (SIMON; DANTAS, 2009, pp. 222-223). Trata-se de uma relação dialética que é mencionada no referido ensaio, mas que procuramos aprofundar em nossas análises. Buscamos também compreender essa particularidade da forma poética em Roquette-Pinto e suas relações com o sistema literário brasileiro, um aspecto que constatamos não ter sido explorado pela fortuna crítica de Claudia Roquette-Pinto e que, de certo modo, vai de encontro à desconfiança de Simon em relação à poesia contemporânea, sobretudo quanto ao que a pesquisadora afirma em seu ensaio “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”:

[...] desconfio que o novo, pelo menos no campo específico da produção poética, está circunscrito a formas e estratégias de atuação literária cujas linhas gerais podem ser assim delineadas: [...] b) é a identificação com os rótulos modernos, sem as inquietações e os sentidos críticos de origem, rótulos estes quase sempre traduzidos em falsas continuidades ou superações pós-modernas (SIMON, 1999, p. 36).

Nossa pesquisa pretende mostrar que a obra poética de Claudia Roquette-Pinto, que desponta justamente na virada do século, assimila diferentes elementos da tradição moderna, porém não apenas reproduz ou “traduz”, nos termos de Simon, as mesmas inquietações e sentidos críticos de origem. O que há de original nessa poesia se fundamenta justamente na continuidade das tradições que essa obra incorpora e elabora em sua própria voz. É porque tece seu poema com os fios da tradição que é capaz de responder ao seu tempo e fazer da inquietação um motor e um rastilho de pólvora que termina em quem lê. Feitas essas considerações iniciais, formulamos a seguir algumas perguntas que conduzem nossa pesquisa:

Pode a flor, símbolo desgastado da poesia e de uma ideia ampla de “feminilidade” ser revelador da especificidade de uma mulher que fala no poema? Esse mergulho na individualidade é capaz de universalizar a experiência humana na poesia? De que modo se dá a mediação da voz e do corpo na constituição do eu lírico de Claudia Roquette-Pinto e suas relações com a poesia e a cidade? Em que medida essa voz é capaz de interpretar a experiência urbana contemporânea e de que modo se liga ao sistema literário?

A partir do poema “Vaso de Vidro”, do livro *Margem de manobra* (2005a), de Claudia Roquette-Pinto, é possível fazer uma síntese da perspectiva e do problema que orientam este trabalho.

“Vaso de vidro”

a um pintor

Vívida, em primeira mão,

a explosão imóvel dos lilases
feitos só de cor e sub-
cor – em golpes ágeis
(vigor do gesto)
a tinta torna-se flor,
o vidro, transe de luz.
A coragem do pintor:
despir, a cada toque na tela,
a flor da forma-flor, fazê-la
cada vez mais ela (ROQUETTE-PINTO, 2005a, p. 35).

Interpretando brevemente o poema, há que se notar uma identificação entre o gesto do pintor e o gesto poético, como variações da mimese artística. Esta vai além do que compreendemos como imitação da natureza, segundo encontramos na maioria das traduções da *Poética* de Aristóteles (2011). Por “natureza”, é preciso entender que se trata antes do princípio criador das coisas do que o conjunto de coisas criadas. Assim, a mimese artística consiste na recriação do gesto criador da natureza (BOAL, 2013, e-book). É por esse mecanismo que, no poema, “a tinta torna-se flor”. Ocorre na lírica um processo em que o gesto criador se desvela, em sua origem, no instante da apreciação pelo leitor, (ou se desfere, se o entendemos como golpe, conforme vemos no poema). A natureza, como princípio criador, se recria, em essência, enquanto se desenvolve como fenômeno (*natura naturans*): “a totalidade do real só pode ser apreendida (gradualmente) por nós quando a dialética objetiva de fenômeno e essência e a dialética subjetiva de nossa penetração na essência são concebidas como indissolúvelmente ligadas à outra” (LUKÁCS, 2009, p. 247).

Essas características do gesto lírico estão figuradas no poema e se reforçam pelos verbos no presente e no infinitivo. Além disso, a arte remonta à origem viva e criadora das coisas, como sugere o primeiro verso, “Vívida, em primeira mão”, fazendo-nos presenciar a essência flor deslindada pela tela ainda úmida. Pela aproximação da paronímia, a cor (manifesta pela tinta e pela palavra poética) e o *cor* (coração, essência) revelam-se um ao outro ativamente na figura da flor. Assim também, pela mediação da voz poética, a flor se torna “cada vez mais ela”.

Na poesia de Claudia Roquette-Pinto, a flor condensa várias “funções” de sentido. A flor é uma remissão à natureza captada dialeticamente enquanto fenômeno e essência pela forma poética, e também uma referência à própria poesia, como será discutido mais detidamente no primeiro capítulo. Pela via dessa forma-flor é que a obra de Roquette-Pinto também se insere no sistema literário brasileiro, à medida que se reconhecem, na elaboração de sua voz lírica, os ecos de Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Ana Cristina Cesar, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, para nomear alguns que são comentados

em nosso trabalho. A autora transfigura em seu timbre também outras vozes da literatura mundial, como Charles Baudelaire, Paul Celan e Sylvia Plath, por exemplo, e faz diálogos frequentes com as artes visuais, como a pintura e a fotografia. Em *Margem de manobra*, por exemplo, há uma seção intitulada “No agora da tela”, em que se leem 14 poemas com referências à pintura e à fotografia, onde também encontramos “Vaso de vidro” (2005a, p. 35), dedicado “a um pintor”. Ainda nessa seção, há poemas dedicados a Marc Chagall, Paul Klee, Edward Hopper e um que faz referência à biografia de Manet. Há uma assimilação ativa pela autora do que lê e da forma como é lida, conforme se verá nos capítulos que seguem.

Além de uma simbolização da natureza e da própria poesia, a flor se manifesta tanto como objeto quanto como subjetividade, remetendo, portanto, ao eu lírico, à mulher que fala na poesia de Claudia Roquette-Pinto. Essa subjetividade, que não se revela facilmente na remissão ao “eu”, transparece no poema pela elaboração da própria voz, como os lilases de “Vaso de vidro” se revelam em “explosão”, nos “golpes ágeis do pintor”.

Como figuração do feminino, a flor remete à delicadeza e à fragilidade atribuídas à mulher pelo senso comum. Não é por acaso que a nomeação de um caráter “feminino” da poesia de Claudia Roquette-Pinto seja quase unânime na sua recepção crítica¹. Esse caráter, no entanto, é pouco explorado e, muitas vezes, evitado por parte da crítica. Como será detalhado mais adiante no **Percorso literário de Claudia Roquette-Pinto** e no **Capítulo 1**, trata-se de uma poesia que não se distingue pelo confessionalismo ou por designações claras de gênero e tampouco assume um engajamento feminista, conforme apontam Britto (2010, p. 8), Simon e Dantas (2009, p. 223) e Hollanda (2000, p. 12). No entanto, o traço feminino parece ser um caráter incontornável, mas nem sempre bem compreendido, da poesia de Claudia Roquette-Pinto.

No poema “Vaso de vidro”, o leitor está a três graus de distância do objeto “flor”, pois está mediado pela observação do eu lírico, que, por sua vez, observa o trabalho do pintor, que observa a flor. Esse distanciamento, no poema, talvez seja revelador de um distanciamento hipermediado das relações sociais na contemporaneidade. No poema, no entanto, são essas mediações que intensificam, por meio do golpe vivo do pintor a “explosão de lilases” e fazem com que a vivacidade das flores nos chegue “em primeira mão”. Isto é, a mediação da arte nos afeta e nos atinge, não à revelia, mas justamente por causa dessa relativa distância que o objeto “real” está de nós.

¹ De textos de suplementos literários a textos acadêmicos, o caráter “feminino” da poesia de Claudia Roquette-Pinto é mencionado por poetas e críticos como Franklin Alves e Leonardo Gandolfi (2003-2005), Manuel da Costa Pinto (2004), Paulo Henriques Britto (2010) e Maria Iumna Simon (2009).

É por meio da intrincada constituição da voz poética roqueteana, como se executa, se autorrefere e a quem ou a que se dirige, que podemos compreender um pouco melhor a extensão de sua subjetividade poética, como procuramos fazer no **Capítulo 2**. Tanto em poemas em que a voz é única e se liga simbólica e dinamicamente ao sujeito empírico da poeta (COMBE, 2009/2010, p. 128), quando naqueles em que há mais de uma voz em jogo, a materialidade do corpo se apresenta como uma espécie de ancoramento do sujeito poético. É o que procuramos compreender a partir das análises de “Não a garganta” (ROQUETTE-PINTO, 2000b, p. 59) “Dentro do pescoço” (p. 49) nos quais se manifesta um solo lírico, e na análise de “Os dias de então” (2005a, p. 85), em que distintas vozes se organizam em um monólogo dramático. Na poesia de Claudia Roquette-Pinto, o corpo assimila em si os espaços públicos e privados, o desejo, a perda e o risco, e se coloca como veículo e anteparo dos impactos da vida social e do choque pretendido pela voz poética. Projeta-se na forma do poema não só como referência direta e metonímica, mas comunica pela excitação dos sentidos, pela sonoridade marcante, pela elaboração visual e pela sinestesia.

É por meio dessa rede de relações e contradições que a cidade se manifesta quando se apresenta de maneira mais explícita na poesia de Roquette-Pinto. É o que buscamos investigar no **Capítulo 3**, a partir da análise comparativa de “Cães que uivam”, de *Corola* (ROQUETTE-PINTO, 2000b, p. 105) e “Sítio”, de *Margem de manobra* (ROQUETTE-PINTO, 2005a, p. 11). Pelas referências incorporadas em sua poesia, é possível reconhecer como a própria lírica, como gênero se transforma e se constitui à medida que as cidades modernas modificam a vida humana (BERARDINELLI, 2007, p. 57). Reflexões dessa natureza permeiam o segundo capítulo de nosso trabalho e culminam no terceiro capítulo, em que fazemos um breve percurso de como a cidade aparece na poesia brasileira à medida que a população se torna mais e mais urbana. A análise dos poemas “Cães que uivam” e “Sítio” recupera interpretações de Maria Iumna Simon (2008) e comentários de Betina Bischof (2015) sobre os poemas citados de *Corola* e *Margem de manobra*, às quais relacionamos nossas considerações sobre a importância sistêmica da poesia de Claudia Roquette-Pinto como possibilidade de interpretação das situações de sítio da cidade e da poesia contemporânea.

A formação das cidades brasileiras e o que carregam de pitoresco e de moderno, de projeto colonizador e de reduto cosmopolita, também modificam a poesia brasileira e o modo como representa essas contradições. A própria literatura se constitui como peça eficaz de dominação colonizadora e como resistência a ela, manifestando em sua forma o localismo e o cosmopolitismo (CANDIDO, 2006, 148-149). Em cada momento histórico, à medida que

nossa sociedade se torna mais urbana e menos agrária, também a forma poética condensa essas complexas relações. Em *Corola* (2000) e *Margem de manobra* (2005a), mesmo os poemas em que a cidade não está explicitamente representada, dão a dimensão das situações de imobilidade e isolamento, que vêm à reboque da experiência urbana contemporânea, conforme observaram Simon e Dantas (2009, p. 228). Nos poemas em que o cenário urbano é mais explicitamente nomeado, a sonoridade, que incorpora a contundência e a expressividade da voz poética analisada nos capítulos 1 e 2, e uma visualidade calcada na imprecisão (é turva, escura ou enevoada) e na densidade sinestésica (aquosa e movediça) são norteadores das possibilidades de se captar o real pela poesia e de se enxergar — ou construir — um horizonte na contemporaneidade.

C- Referencial teórico e metodológico

Este trabalho tem como fundamento a crítica materialista dialética, na qual embasamos as relações entre lírica e sociedade e busca nos estudos específicos sobre a lírica um instrumental para a interpretação dos poemas, conforme o que é suscitado pela leitura destes. Assim, quando mencionamos a mulher que fala na poesia de Claudia Roquette-Pinto, procuramos compreender como a forma estética organiza uma maneira peculiar de expressão, que se plasma na construção do poema. A voz e o corpo foram tomados em nosso trabalho eixos temáticos e estruturais, que dão força expressiva e coesiva à obra de Claudia Roquette-Pinto. A cidade se manifesta na conexão com a realidade social e surge como cenário e como forma na poesia da autora através da mediação da voz e do corpo.

Dentre os textos da fortuna crítica a respeito de Claudia Roquette-Pinto, os mais referenciados ao longo da pesquisa são “Consistência de Corola”, de Maria Iumna Simon e Vinícius Dantas (2009), que analisa em especial o primeiro poema de *Corola* (ROQUETTE-PINTO, 2000b), mas comenta todo o livro; e “Poema e bala perdida” (SIMON, 2008b), em que analisa o poema “Sítio”, de *Margem de manobra* (ROQUETTE-PINTO, 2005a). Este ensaio tem ainda uma segunda versão em “Poema e bala perdida” (2008b), com uma elaboração introdutória um pouco diferente. Um dos trechos de “Consistência de *Corola*” motivou especialmente nossa pesquisa:

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 (SIMON; DANTAS, 2009, pp. 222-223. grifo nosso).

No *corpus* literário, a seleção de temas, a sonoridade, corte dos versos, posicionamento do eu lírico, a que ou quem direciona sua voz estão carregados de história; tanto o repertório comum da civilização quanto as experiências individuais da poeta se condensam na forma poética, a despeito do que a poeta mesma possa dimensionar (CANDIDO, 2000, p. 21). A ideia de compreender a especificidade da voz poética de Cláudia Roquette-Pinto e o que a distingue como feminina além o que lhe é atribuída como rótulo — pelo senso comum, pelo patriarcado, pelas distintas nomeações das importantes militâncias e estudos feministas — pretende ir ao encontro do que diz Adorno em “Palestra sobre lírica e sociedade” (2003):

[...] 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 aquilo que todos vivenciam. [...] Ao contrário, o mergulho no indivíduo eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo, algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem a esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal (ADORNO, 2003, p. 66).

Nesse contexto, verificamos que a mulher que fala na poesia da autora é capaz de captar o universal humano à medida que incorpora e transfigura os estereótipos do feminino em sua poesia. Uma parte considerável da recepção da obra de Cláudia Roquette-Pinto cita esse traço feminino como característica marcante em sua obra, muitas vezes baseando-se em constatações pouco fundamentadas, como se “feminino” se constituísse por si só em uma categoria crítica, ou uma das duas possibilidades de expressão da poesia escrita por mulheres, sendo a outra, a “feminista”. Buscamos selecionar, no primeiro capítulo, alguns exemplos dessa recepção crítica, como Franklin Alves e Leonardo Gandolfi (2005), Manuel da Costa Pinto (2004), Paulo Henriques Britto (2010) e Maria Iumna Simon (2008; 2009) para compreender como isso ocorre.

Utilizamos também alguns textos de Ana Cristina César coletados em *Crítica e tradução* (2016), que questionam e discutem premissas do que ela chama de “universal feminino”, construído a partir de um conjunto de características limitadas e limitantes a

respeito da poesia escrita por mulheres. Acreditamos que esse talvez tenha mais proximidade com o “universal ruim” de que fala Adorno (2003), que, nesse caso, acaba sendo uma manifestação particular de uma ideologia dominante. Ana Cristina César também comenta que muitos críticos acabam contornando ou evitando a particularidade do gênero feminino nos poemas, ou por temer uma estereotipação infrutífera, ou simplesmente por acreditar que não haja qualquer distinção relevante na produção ou na apreciação da poesia escrita por homens e por mulheres. Isso não tem evitado, contudo, que essa poesia suscite expectativas e recepções bastante distintas em relação à poesia escrita por homens. De um modo ou de outro, essas posturas críticas acabam motivando um apagamento de possíveis especificidades formais, bem como de produção e recepção na poesia escrita por mulheres.

Segundo Shira Wolosky (2001), ainda que haja uma ampla variedade de estilos na poesia escrita por mulheres, “o gênero pode afetar potencialmente quase todos os elementos da poesia” e “a experiência feminina num sentido histórico pode compor um estrato por meio do qual surgem representações comuns e novas perspectivas sobre a cultura” (WOLOSKY, 2001, e-book, tradução nossa). Wolosky identifica, a partir da análise de poemas escritos por mulheres entre os séculos XVII e XX algumas recorrências de topos enunciativos, que ela chamou de *apologetic topos*, por meio do qual o eu lírico feminino se diminui, se questiona e se escusa, o que contraditoriamente é seu modo de garantir que seja “ouvido” literariamente. Em nosso estudo, reconhecemos que a voz poética de Claudia Roquette-Pinto também se formula por meio dessas contradições. A sua enunciação se constrói à medida que se questiona e sua eloquência se formula quase sempre à beira do fracasso da fala. Seu modo de expressão recupera não só uma linhagem na poesia escrita por mulheres, mas estabelece uma continuidade do sistema literário nacional. Segundo Antonio Candido, o sistema literário é formado por

certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos, que liga uns a outros). O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual, as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (CANDIDO, 1997, p. 23).

Para Antonio Candido, a perspectiva da formação nacional está profundamente ligada à formação do sistema literário. Muito embora a literatura tenha se formado e se

consolidado, o desenvolvimento da nação é marcado pelo atraso e pela incompletude. O papel da literatura no Brasil está igualmente associado tanto a um processo civilizatório e colonizador, quanto a um esforço de progresso intelectual e memória (CANDIDO, 2006, p. 165-166). A partir do que se condicionou a chamar “geração de 1945” do Modernismo Brasileiro e mesmo no que se produziu mais tardiamente nesse profícuo movimento de nossa literatura e cultura, as obras atingem um nível de consciência bastante agudo da realidade social, bem como dos limites da literatura e da intelectualidade diante do atraso da nação. Ainda assim, nos altos e baixos do sentido participativo ou da frustração política dos prosadores, poetas e intelectuais brasileiros, restava em suas obras uma fagulha de utopia, que fazia dessa consciência partilhada uma mola propulsora e combativa (CANDIDO, 2006, p. 141).

Passados muitos golpes em nossa história, esse laço foi rompido e nos resta descobrir se ainda é possível ser (re)formulado, e em que condições ainda se pode reconstituir algum horizonte comum na literatura ou na nação. Na poesia de Claudia Roquette-Pinto, reconhecemos uma voz solitária, mas insistente, que recupera referências da tradição literária nacional e que também procura manifestar as angústias de seu tempo. Traz uma visão turva e muitas vezes “míope” das coisas à sua volta e o chão em que aterrissa e que fere é o próprio “rosto da flor”, num retorno reiterado à poesia e a si mesma. Não deixa, no entanto, de nos fazer testemunhar essa queda e de também ferir-nos. Aqui, vale a referência ao trecho final do poema “O dia inteiro”, que abre o livro *Corola*:

[...]
e é tudo de que disponho
até dispensar o sonho de um chão provável,
até que meus pés se cravem
no rosto desta última flor. (ROQUETTE-PINTO, 2000b, p. 17).

Conforme veremos mais detalhadamente no desenvolvimento dos capítulos, Maria Iumna Simon e Vinícius Dantas (2009) reconhecem na visualidade dos poemas de *Corola*, de Claudia Roquette-Pinto um olhar muito aproximado em relação aos objetos, que se conecta ao que Gilda de Mello e Souza (1980) identificou na escrita de Clarice Lispector. Mello e Souza relacionou essa visualidade a uma marca do universo feminino na escrita de Clarice Lispector:

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” (SIMON; DANTAS, 2009, p. 222).

Lígia Chiappini também retoma Gilda de Mello e Souza para fazer uma leitura de Clarice Lispector no ensaio “Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar” (1996, pp. 61-80). Chiappini aponta para a indissociação entre o social e o existencial, entre o linguístico e o feminino na obra de Clarice Lispector, embora Chiappini considere que a crítica faça uma separação forçada entre esses âmbitos. Temos considerações semelhantes a respeito da obra de Claudia Roquette-Pinto e é o que nos motivou, por exemplo, a apontar a coerência e as continuidades entre *Corola* (2000b) e *Margem de manobra* (2005a), sendo o livro de 2000 geralmente considerado mais intimista e ensimesmado, e o de 2005 é considerado mais voltado para “o mundo lá fora”. Essas impressões sobre a recepção dessas obras são indicadas por Simon e Dantas (2008) e aparecem em praticamente todas as entrevistas em que a autora é questionada a respeito do poema “Sítio”, que abre *Margem de manobra* (2005a, p. 11).

Procuramos discutir como a situação social afeta a forma poética e suas estruturas de sentido mais profundamente do que se possa perceber em uma abordagem temática mais imediata. Em uma obra na qual Claudia Roquette-Pinto procura, desde o primeiro livro, explorar as formas tradicionais para buscar uma dicção que lhe seja própria, isso é bastante significativo. Para discutir o modo como essas questões se plasmas na estrutura do poema, buscamos uma literatura crítica que pudesse tratar o modo como isso se processa dialeticamente, de modo amplo, a partir de “A característica mais geral do reflexo lírico” de György Lukács (2009), Antonio Candido (2006, 2000, 1997).

A respeito das relações sociais entre a mulher e a cidade, buscamos o suporte teórico de Silvia Federici em *Calibã e a bruxa* (2015) e *Mulheres e caça às bruxas* (2017), nos quais a autora relaciona o cerceamento comunicativo e social das mulheres às primeiras políticas de cercamento de terras nos primórdios do capitalismo e que subsistem hoje em práticas de neocolonialismo e outras violências naturalizadas em diferentes níveis culturais e socioeconômicos. Embora essas obras nos ofereçam justificativas mais sociológicas do que, mais especificamente, a respeito da forma poética, foram fundamentais para aguçar nosso olhar a respeito do impacto sobre a voz e o corpo das mulheres no tempo em que as primeiras cidades burguesas estavam sendo formadas e que deixam marcas ainda hoje. Foi um passo fundamental para que pudéssemos resgatar a importância histórica da voz e do corpo como elementos de mediação, de violência e também de resistência social na vida das mulheres.

Não por acaso, são elementos que se mostraram estruturantes na obra de Claudia Roquette-Pinto, mediadores da vida contemporânea na cidade e seus impasses.

Sobre questões urbanas no Brasil, também foram utilizados trechos de *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros* (2015), de Christian L. Dunker. Na obra, o autor procura discutir, a partir de Freud e Lacan e de precisas análises sociais, novas formas de sofrimento social no Brasil a partir da lógica do condomínio que conduz as bases de um “capitalismo à brasileira”. O autor demonstra que as promessas de segurança e proteção da vida entre muros não se cumprem e criam novas demandas sociais, o que traz um lastro social e histórico às sensações de confinamento e instabilidade psíquica suscitadas pela leitura dos poemas de Claudia Roquette-Pinto.

A estrutura da voz poética no solo lírico e no monólogo dramático e as implicações do direcionamento dessas vozes foram estudadas especialmente no segundo capítulo, em que analisamos o monólogo dramático “Os dias de então” (ROQUETTE-PINTO, 2005a, p. 86)². No poema, intercalam-se à fala de Zelda Fitzgerald, que romantiza memórias do casal em um jardim florido, trechos mais objetivos e violentos em verso, nos quais se reconhecem os discursos médico e jornalístico. Nenhuma das vozes corresponde ao que seria a representação da voz da poeta, como nos poemas analisados na primeira parte do **Capítulo 2** e no **Capítulo 1**. Essa configuração corresponde ao gênero poético monólogo dramático, sobre o qual buscamos fundamento em *Theory of the Lyric*, de Jonathan Culler e *The art of poetry: How to read a poem*, de Shira Wolosky (2001). Chegamos a essas e outras importantes referências através do livro *Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética* (PILATI (org.), 2020), no qual foi fundamental “Uma introdução ao monólogo dramático”, de Shelley Jane Roche-Jacques (2020). Para compreender as relações entre o eu lírico de Zelda Fitzgerald e as demais vozes, recuperamos dados biográficos da escritora em *Zelda* (MILFORD, 2013). O endereçamento das vozes do poema, que ora se dirige a um destinatário mais particularizado, ora a um leitor mais geral, é analisado a partir de Jonathan Culler (2015) e de Joëlle de Sermet (2019) em “O endereçamento lírico”,

A constituição do eu lírico e a ficcionalização da voz poética é discutida por Dominique Combe (2009-2010) em “A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”. Esse texto, que faz um percurso histórico através das concepções sobre o eu lírico, nos esclarece a respeito do dinamismo e das relações entre o sujeito ficcional no poema

² A análise desse poema foi adaptada e submetida em 26 de julho de 2021 como artigo ao periódico *O Eixo e a Roda*, da UFMG, sob o título “Vozes em (des)concerto: monólogo dramático e endereçamento lírico em ‘Os dias de então’, de Claudia Roquette-Pinto”. Foi aprovada para publicação em 15 de março de 2022.

e o sujeito empírico. Esses conceitos também dão suporte para o entendimento da voz poética em nosso *corpus* literário. Michel Collot, com “O sujeito lírico fora de si” (2004) comenta a respeito do modo como a suposta objetividade da lírica contemporânea não deixa de ser uma projeção do sujeito no mundo. Essa reflexão vai ao encontro do que Maria Iumna Simon designa “rarefação” ou “precariedade referencial”, que se reflete também na “carência subjetiva” da lírica de Cláudia Roquette-Pinto, segundo aponta Maria Iumna Simon (SIMON; DANTAS, 2009, p. 225; SIMON, 2008, p. 157).

Por fim, foi importante constatar, já com o avanço da pesquisa, que os eixos escolhidos para analisar a obra de Cláudia Roquette-Pinto também eram vistos como aspectos relevantes nas obras de outras mulheres. Heloísa Buarque de Hollanda, que incluiu Roquette-Pinto na antologia dos anos 90 *Esses poetas* (1998), e que assinou a apresentação de *Corola* (2000), reforçou a importância da voz e do corpo na poesia escrita por mulheres na apresentação de sua antologia mais recente, *As 29 poetas hoje* (2021):

Nesse contexto, o corpo e sua fala ganham terreno progressivamente: o corpo — seus direitos, seus sentidos, seu alcance — se expressa sem muitas voltas, numa dicção direta, talvez até agressiva, mas sempre procurando novos instrumentos de linguagem, métodos criativos, a garganta profunda da poesia (HOLLANDA, 2021, e-book).

De fato, pudemos constatar similaridades significativas no modo como se expressam os sujeitos poéticos de escritoras como Cecília Meireles, Orídes Fontela e Sylvia Plath, que foram referências para Cláudia Roquette-Pinto como se vê no primeiro capítulo. Essas similaridades se manifestam mais além de temáticas ou estilos, mas as aproxima a partir de um modo de estar no mundo captado pela forma poética.

Na seção seguinte, ainda como parte da Introdução, procuramos contextualizar o percurso e o amadurecimento literário de Cláudia Roquette-Pinto a partir da publicação do primeiro livro, *Os dias gagos* (1991), passando por *Saxífraga* (1993), *zona de sombra* ([1997] 2000a) até os livros que são o foco principal de nossa pesquisa: *Corola* (2000b) e *Margem de manobra* (2005a). Essa contextualização é feita com apoio em uma seleção da fortuna crítica de Cláudia Roquette-Pinto, mas ainda não se aprofunda em questões mais centrais da tese, que serão discutidas nos capítulos.

D- O percurso literário até *Corola* (2000) e *Margem de manobra* (2005)

A poeta carioca Cláudia Roquette-Pinto, nascida em 1963, graduou-se em Tradução literária pela PUC do Rio de Janeiro e dirigiu o jornal cultural *Verve* entre 1985 e 1990, que

teve participação de amigos e colegas de Letras e Comunicação. Dele participaram nomes que hoje são escritores reconhecidos, como Luciana Sandroni, Ricardo Chacal, Pedro Lessa e Ricardo Oiticica. A autora tem hoje 7 livros publicados.

No intuito de compreender os eixos voz, corpo e cidade, que motivam nosso problema de pesquisa, traçamos a seguir o percurso da voz poética de Claudia Roquette-Pinto em *Os dias gagos* (1991), *Saxífraga e zona de sombra* ([1997] 2000a). Para isso, destacamos temas e recursos em desenvolvimento, que ganharão maior domínio e maturidade em *Corola* (2000b) e *Margem de manobra* (2005a), que são o foco principal de nosso trabalho.

A trajetória da autora na poesia começa em 1991, com a edição independente de *Os dias gagos* (1991). O livro se compõe de 39 poemas, agrupados em 8 partes e Paulo Henriques Britto, que foi professor de Claudia na PUC, assina a orelha. Ali, as leituras e referências da autora são decantadas em poemas de certo rigor métrico, que se destacam pela forte visualidade e musicalidade. A riqueza visual e sonora passam a marcar sua dicção e que se tornam mais elaborados nos livros seguintes, embora em versos mais livres. Outro traço que já se nota é o detalhe minucioso das sensações e percepções físicas e emocionais, que se costumam aos motivos dos poemas. Em *Os dias gagos*, está a gênese do que Franklin Alves e Leonardo Gandolfi descreveram como “assimilação semântica de texturas” (2003-2005, s/n), como ocorre em “no ateliê”:

abrindo sulcos dentro desse quarto
arrepinando o pelo das ameixas
(crescia um húmus entre as duas letras)
a boca avessa que se fecha ao tato
flor impossível para as tuas telas (ROQUETTE-PINTO, 1991, p. 50).

As imagens, que parecem brotar umas das outras: o cômodo fechado se abre em sulcos, enquanto a boca se fecha ao tato e a natureza morta das ameixas reage como um corpo vivo. A sonoridade amplifica as sugestões sensoriais, como acontece também em “blefe”, um dos sonetos da primeira parte:

catódica essa luminosidade
estranha o sol repele o sol, intacto
o tique que ficou meus dias gagos

a rima fica lívida nos lábios
a dor sem voz passeia o seu contágio
um gato eletrifica, arrisco maio (ROQUETTE-PINTO, 1991, p. 10).

As repetições e aliteraões amplificam os cacos que restam da busca pelo verso lúcido, luminoso e bem-acabado. No entanto, se por um lado essas características alcançam um alto grau de elaboração poética, ao mesmo tempo, anunciam sua falha. A metalinguagem do fracasso da poesia, que dá alguns sinais no livro de estreia, é um tema que pouco a pouco se materializa na forma poética e se complexifica nos livros seguintes. A elaboração da linguagem por vezes beira o puro ornamento ou jogo de palavras, característica que marcou a geração de poetas dos anos 90, e que acompanha a poesia da autora em um “movimento de reação ao espontaneísmo confessional da poesia marginal” (BRITTO, 2010, p. 8) e que assimilava o racionalismo e a plasticidade da poesia concreta. Junto a isso, também é característica da geração uma busca por filiação em tendências ou escolas literárias consolidadas anteriormente, funcionando como puro recurso ou discurso de autoridade, esvaziando um pouco a potência de um projeto literário coletivo ou simplesmente de algo novo, conforme comenta Maria Iumna Simon em seu balanço sobre a poesia do fim do século XX. Nessa crítica açodada e bem fundamentada, Simon caracteriza a poesia que se reestiliza conforme certa linhagem literária como “*prêt-a-porter*”:

Inscrever-se na tradição passou a ser uma forma de inserir-se no mercado editorial, de ganhar reconhecimento e lugar nesse negócio da poesia que, ao fim e ao cabo, não passa de um oficialismo desprovido de Estado e burguesia — e não é no mínimo estranho que o bandeirismo, o drummondismo, o cabralismo, o concretismo, o leminskismo etc. se tenham tornado griffes? (que digo eu, a poesia entrou na corrida do *prêt-à-porter*?) E nos contentemos com esta circunstância cômoda, em que o (supostamente) novo hoje não pode ser senão a reprodução ingênua, sofisticada ou cínica do sempre-igual do mercado? (SIMON, 1999, p. 36)

Nesse contexto, Roquette-Pinto felizmente se apropria desses recursos de maneira original e consciente, integrando recortes de falas e leituras externas a sua própria dicção, especialmente em *Corola e Margem de manobra*, como veremos mais adiante.

Outro aspecto digno de atenção já no primeiro livro é o modo como a autora se posiciona entre outras poetas mulheres. A terceira das oito partes que agrupam os poemas do livro de estreia tem epígrafe de Adélia Prado, um poema dedicado a Sylvia Plath (“para Sylvia Plath”, p. 18), outro dedicado à autora da epígrafe (“brasa dormida”, p. 19) e um a Ana Cristina Cesar (“lei da pólis”, p. 20). A sexta parte, intitulada “quartos crescentes”, onde aparecem elementos temáticos da maternidade, traz epígrafe de Sylvia Plath.

Os poemas que são dedicados a Prado e Plath evocam admiração e assimilação poética, enquanto o que é dedicado a Ana C. traz uma provocação irônica, imbuída de uma crítica a certa unanimidade superficial a respeito da poeta da geração do mimeógrafo. Já no primeiro verso dispara: “ana cristina aflige: musa inútil” e segue narrando a rapidez com que “calhordas solenes” e “umas 3 divas míopes” fizeram uma “elegia para a – quase – leila diniz

da poesia nacional”. O poema finaliza na mesma afetação irônica “você nos desistiu/ não te enterraremos”. É como se a canonização apressada pelo suicídio de Ana C. acabasse se voltando contra ela mesma. Acrescentamos ainda o que comenta Aline Leal Barbosa em um artigo de 2019:

Talvez Cláudia então quisesse se afastar do culto que formou o cânone sinistro das escritoras suicidas, em que a leitura objetiva é atravessada pela tragédia pessoal, gerando um curioso efeito de leitura, em que o suicídio aparece como uma presença irremovível, e criatividade e autodestruição são associadas de modo enigmático. (BARBOSA, 2019. p. 92).

Anos depois, com várias críticas em relação a seu primeiro livro, Claudia se ressentia da reatividade presente em “a lei da pólis”. De certa forma, também deixa pistas para o tipo de tratamento que prefere dar à poesia, enquanto busca sua própria forma de fazê-la. Sobre o poema, a autora afirmou em entrevista a Marcelo Sandmann:

considero-o um poeminha fraco, ainda num tom de ruptura bastante adolescente – mas foi preciso naquela época, para mim aluna de Letras da PUC-Rio e frequentadora de seus pilotes, questionar o que percebia como um culto indiscriminado à pessoa da Ana Cristina — que, a meu ver, sobrepujava uma apreciação mais produtora da sua poesia (SANDMANN, 2013. p. 244).

A referência a essas três mulheres no primeiro livro figura como uma recuperação das influências da autora enquanto busca reconhecer sua própria voz do que alguma filiação feminista, como pudemos ver. Vale ressaltar que, embora parte da crítica veja um possível engajamento com desconfiança, não acreditamos que isso necessariamente arrisque a qualidade literária. Esse aspecto da recepção da poesia escrita por mulheres, com centralidade na poesia de Claudia Roquette-Pinto será discutido com mais detalhe no primeiro capítulo. Em análises de Maria Iumna Simon (2008a, p. 275) e Paulo Henriques Britto (2010, p. 9), por exemplo, o fato de que a poeta não produza uma “poesia feminista” aparece como aspecto elogioso a sua poesia, embutido no argumento crítico.

Em “Os dias gagos”, as marcas textuais do gênero feminino são discretas e há alguns elementos que identificam uma estetização de experiências possivelmente vividas pela autora, como a maternidade e a expressão da sexualidade. Índices geralmente identificados como “femininos” são ainda mais difusos ou objetivados nos livros. Entretanto, a crítica não hesita em comentar o caráter “feminino” da poesia de Claudia Roquette-Pinto, seja para reforçar algum tipo de padrão bastante vago, seja para subvertê-lo. Notamos que há uma certa pressa em categorizar o que há de “feminino” na poesia escrita por mulheres, no entanto, a poesia escrita por homens é apenas “poesia”, por se tratar de uma parte hegemônica do acervo canônico. Havemos de considerar, no entanto, que as distinções particulares das experiências

de homens e mulheres também se transformarão de modo distinto no universal da poesia. Até aqui, mais do que estabelecer ou aplicar categorias classificatórias, apontamos apenas alguns elementos mais gerais que posteriormente serão importantes na compreensão de como as particularidades da voz lírica de Claudia Roquette-Pinto são capazes de manifestar algo universal da experiência contemporânea.

Ao lado dessas poetas, Ferreira Gullar também aparece. É referenciado na epígrafe da última parte do livro, na qual a autora procura assimilar, à sua maneira, o objetivismo de Gullar e mesmo um de seus temas, as frutas, de maneira metapoética. Aí encontramos algo da matéria bruta de uma trama de ideias fixas de Claudia Roquette-Pinto: a organicidade viva que se tece entre os elementos de uma natureza “domesticada”, como a do jardim e da natureza-morta e o percurso relutante e mesmo violento de sua transformação em poesia.

O segundo livro, *Saxifraga*, é publicado em 1993 pela editora Salamandra, com orelha de Carlito Azevedo. Divide-se em quatro partes: saxífraga; o olho armado; ele; e cartografia. Um pouco mais compacto que o anterior, o livro se compõe de 30 poemas, cada um ocupando uma página. Pela primeira vez em sua obra, aparecem 3 poemas em prosa. O erotismo é marcante e se manifesta tanto nas metáforas botânicas quanto na fisicalidade do corpo masculino. Os versos têm métrica menos rigorosa que no primeiro livro e experimentam cortes e lacunas que vão para além da sintaxe, chegam ao fracionamento da palavra, um recurso que também surge do contato com a poesia concreta, como declara a autora em entrevista a Marcelo Sandmann:

Do primeiro livro, formalmente mais estruturado, em cima de rima, métrica etc – reflexo dos autores que frequentei 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 *Saxifraga* (SANDMANN, 2004, p. 244)

Além do caráter fragmentário, encontramos em *Saxifraga* uma predominância da letra minúscula e a quase ausência de pontuação. Os cortes muitas vezes propõem recuo e movimento, estranhamento e provocação, como a imitar o que se passa “por dentro” do poema. O erotismo segue presente e já traz marcas da expressão da voz poética através da materialidade do corpo, como no poema “presença”:

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 (ROQUETTE-PINTO, 1993, p. 29).

Segundo observaram Alves e Gandolfi (2005, s/p), em “presença”, a escrita e o ato sexual estão simulados no mesmo gesto. Assim, no lugar da segunda pessoa, coloca-se tanto a pessoa desejada quanto o leitor, diante de quem se materializa o poema.

A palavra “saxífraga” do título do livro remete a uma família de flores às quais se atribuía a capacidade de partir (*fragere*) seixos (*saxis*) com as próprias raízes e refere-se inclusive ao seu uso no tratamento de cálculos renais. Assume-se aí o universo botânico prenunciado na última parte do primeiro livro, que se torna fonte importante de seu material poético. Por outro lado, capta-se uma intencionalidade no trato desse jardim, onde Claudia ensaia a quebra e a vertigem da queda, o que em *Corola* (2000) terá um caráter estruturante (SIMON; DANTAS, 2009, p. 85). Se, por um instante, nos lembramos da flor drummondiana que rompe o asfalto³, rapidamente nos damos conta de que essa ruptura é assimilada como método de busca da própria voz e sua materialidade (SIMON; DANTAS, 2009, p. 224), mais do que a figurativização de um empenho utópico, como se vê no poema “rastros”:

cogumelos gratuitos, vetustos
dando à relva um reflexo escuro

compostura desses cogumelos
a da pele, dos bagos de um velho

os pendões não pediriam licença
e perdem a crença, solitários

raízes não se sabem raízes
raiz se confunde com galho

clangor da folhagem entreabrindo
disfarça o cicio do limo

o cheiro dos gomos pisados
alastra-se feito um boato

³ Referência ao poema “A flor e a náusea”:

[...]

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.

Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.

Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.

É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio (ANDRADE, 2012, p. 13-14).

e eu no espinheiro, sem rumo

longe, o chão de pedregulhos
a flor essência saxátil (ROQUETTE-PINTO, 1993, p. 6).

A subjetividade se mostra difusa, projetada numa morfologia botânica em que “raízes não se sabem raízes” e “raiz se confunde com galho”. Por outro lado, os mesmos pendões solitários que perderam a crença pulsam de vida e sexualidade em meio à sinestesia vertiginosa de cheiros, texturas e sons. Embora a voz poética se declare sem rumo e apareça apenas em um verso, corpo e natureza são eroticamente fundidos e se fazem ouvir nos “cícios” das aliteraões sibilantes. Franklin Alves e Leonardo Gandolfi (2003-2005, s/n) chamam a atenção para a organicidade dessa sintaxe como um traço marcante da dicção da autora. A busca sempre inconclusa, por vezes mesmo autodestrutiva de si mesma, que se faz diluir sensorialmente nos detalhes ampliados de um jardim ou de um cômodo fechado é o que dimensiona a centralidade lírica dessa voz:

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 Cláudia: 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 [...].

Mesmo quando ausente, o sujeito é o centro do campo de força do poema, e em Cláudia 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 (ALVES; GANDOLFI, 2003-2005, s/n).

O diálogo com as artes visuais e com outros escritores, que se dá, por exemplo, com Monet, Edward Munch, Frida Kahlo, Marc Chagall, Manoel de Barros e Guimarães Rosa, e resulta em uma profusão imagética e referencial que enriquece a elaboração poética. Ao lado da experimentação fragmentária, essa característica por vezes tem o efeito de fazer o poema “flutuar” sobre a realidade social, da mesma forma que o experimentalismo poético. Isso não passou despercebido pela crítica. Segundo Antonio Carlos Secchin,

para Cláudia, ele [o fragmento] 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 Claudia se expõe, em sua contínua luta por bloquear circuitos de cômoda previsibilidade, é o de acabar tornando previsíveis, pelo avesso, os recursos acionados para combatê-la. [...] O efeito de contraste rítmico advindo desse processo acaba por diluir-se em decorrência da repetição exaustiva; a ousadia se amansa em tique (SECCHIN, 1994, s/n).

A comunicabilidade e o hermetismo, a elaboração artística e a aproximação com o chão do tempo são polos de um movimento pendular que sempre acompanharam a poesia a partir da Modernidade. Cabe lembrar que a possibilidade de universalização da poesia muitas vezes advém de um aparente recalque da experiência social, com todos os riscos que isso envolve. Mesmo o distanciamento do eu lírico em relação à sociedade é, em si, social.

O risco peculiar assumido pela lírica, entretanto, é que seu princípio de individuação não garante nunca que algo necessário e autêntico venha a ser produzido. Ela não tem o poder de evitar por completo o risco de permanecer na contingência de uma existência meramente isolada. (ADORNO, 2003, p. 67-68).

Grandes poetas nacionais como João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade estiveram atentos às possibilidades desse movimento dentro de suas próprias obras. Claudia Roquette-Pinto também esteve atenta a isso, sem perder de vista o que já se incorporava a seu timbre.

Para além das experimentações formais que se evidenciam nesse livro, é possível acompanhar o modo como o corpo se interpõe como aparato do real, suportando inclusive os choques de torções da linguagem e da sobrecarga sensorial. Esse recurso, ainda em desenvolvimento nos três primeiros livros, se torna parte estruturante da poética de Claudia Roquette-Pinto e se coloca como a pedra de toque para uma entrada mais contundente do mundo exterior em sua poesia, com o dado da realidade urbana, que fica mais evidente em *Margem de manobra* (2005a).

O terceiro livro, *zona de sombra*, foi publicado em 1997 e reeditado em 2000 pela editora 7letras. A obra é dividida em cinco partes: “fósforo”, “tela”, “peças”, “zona de sombra” e a “extração dos dias”. Na apresentação, Régis Bonvicino aponta para uma maior coesão e densidade dessa coletânea em relação a *Saxífraga* (1993). Com epígrafe de Paul Celan (“Dê também sentido a seu dito:/ dê-lhe sombra”), *zona de sombra* traz imagens e contornos diáfanos e a sombra é tomada como caminho, como busca das coisas pelo revés. O olhar muitas vezes se orienta para o que há fora dos contornos e as imagens definem-se pelo

seu negativo. Assim, destacam-se a escuridão e a penumbra, o vazio e o branco, como se vê no poema “cadeira em mykonos”:

I.

nela não se auréola nem é falsa
a ideia, 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,
ao 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 (ROQUETTE-PINTO, 2000a, p. 23)

A escrita como “terceiro objeto” entre o eu e as coisas, como aparato de olhar ganha ainda mais evidência em *zona de sombra*. Continua ali profusão de sensações e imagens que caracterizam sua poética, mas talvez de um modo mais cerebral. Se até o segundo livro, o corpo ganhava relevo metonimicamente em sua concretude, em *zona de sombra*, ganha também dimensão metafísica, abstrata no jogo de imagens. Bonvicino caracteriza a poesia de Claudia como “uma poesia do despistamento, que, parecendo descrever uma ‘coisa’, descobre outra” (ROQUETTE-PINTO, 2000a, p. 8).

Assim como Claudia busca o domínio da imagem pelo seu negativo, vemos também a busca do domínio do som – e da própria voz – pelo silêncio e pelo não dito. Ainda assim, a musicalidade se faz presente nas rimas, assonâncias e aliterações, assim como na cadência dos versos livres. Já não encontramos a mesma fragmentação de versos e de palavras como em *Saxífraga* (1993), mas consolida-se o domínio do *enjambement* de modo a esticar o encadeamento imagético e sintático ao longo de muitos versos. Os poemas seguem todos em minúsculas, sem nenhum ponto final, apenas vírgulas. Dentre as “cinco peças para o silêncio”, destacamos a primeira e a última:

I
empresta silêncio ao silêncio
como sobre a superfície
das águas um vento caísse,
mas imóvel, sem que tímpano
algum ferisse
sem que a pétala da água enrugasse
vento soprando dentro
do vento, a resistir-se
intento na corrida, em riste,
o próprio pulso a domá-lo
trazendo seu movimento
de homem com cavalo

[...]

V
como um olho sob a pálpebra
raiano (ou se desvestindo
de uma antiga catarata)
através do cristalino
o corpo assoma, palavra
vinda da sombra
para o atrito (ROQUETTE-PINTO, 2000a, p. 27;31)

O imperativo em “empresta” reaparece na segunda peça, em “evita o que dá ao silêncio/ ausência de sombra, planície”, em princípio como um conselho a uma segunda pessoa do discurso. Entretanto, funciona como um conselho refletido à própria persona ficcionalizada da poeta enquanto escreve, cuja performance é presenciada pelo leitor.

Para além da poesia crepuscular de Paul Celan, e de Georg Trakl, que assumidamente inspiram *zona de sombra*, domesticar a palavra por meio do silêncio se assemelha aos conselhos em negativo de “Procura da poesia”, de Carlos Drummond de Andrade em *A rosa do povo*: “Não faça versos sobre acontecimentos”; “Não cante a tua cidade” etc.. Por outro lado, Claudia segue o rumo contrário do que dita o verso “não faça poesia com o corpo/ esse excelente, completo e confortável corpo”. O corpo é evocado na poesia roqueteana como índice de materialidade da poesia, onde ela aterra e produz “atrito”, mais do que conforto.

O que permanecerá dessa trilha pela sombra em *Corola* (2000) e *Margem de manobra* é a escolha consciente pelo estado limítrofe de sua dicção e de sua subjetividade lírica, pois, ao mesmo tempo que procura insistentemente definir os limites de si ou das coisas, frequentemente opta por suspendê-los, esfumá-los, como ocorre nos movimentos de sobreposição de elementos concretos e impalpáveis, como corpo e palavra. Segundo Antônio Guizzo,

a autora coloca-se em posição adversa ao legado do positivismo para a literatura; isto é, se a partir das escolas literárias influenciadas pelo positivismo a literatura procurou revelar a realidade natural, social e histórica por meio de um discurso “clarificante”, dos fenômenos do mundo, sempre compreensíveis e explicáveis logicamente, a lírica de Claudia é movimento para a indeterminação, movimento não para o significado visível do mundo, mas para o sentido tátil das coisas, vapor e sensação emanada como perfume, apreendida com o corpo (GUIZZO, 2014, p. 103).

Na primeira das cinco peças sobre o silêncio, descrevem-se impasses entre contenção e movimento, como o vento, que cai, mas está “imóvel”, e resiste, como o galope “de homem com cavalo”, mas domado. A ideia de limite é reiteradamente evocada em referências táteis, como superfície, pétala, tímpano, pálpebra e cristalino. Mesmo quando o que se aconselha é domar, resistir, não ferir, a palavra vem da sombra ao atrito. Veremos que, nos dois livros seguintes, esses impasses e indefinições se elaboram em tensão aumentada, assim como a iminência — e concretização — do atrito e do choque.

Corola, publicado em 2000 pela Ateliê Editorial, pode ser lido como um único poema, dividido em 48 partes ou peças, que não têm título, mas são nomeadas pelas primeiras palavras do primeiro verso de cada um. Dois anos antes do lançamento, Claudia figurava na antologia *Esses poetas* (1998), na qual Heloísa Buarque de Hollanda reuniu poetas brasileiros em evidência na década de 90. A poeta também passou a integrar coletâneas semelhantes e suplementos literários, também no exterior. Em 2002, *Corola* recebeu o prêmio Jabuti.

É de Hollanda a apresentação de *Corola* e ali ela identifica que “[...] algum espelho é deslocado do habitual. Como se agora as subjetividades fossem projetadas na superfície ácida de meta-cenários”. Acrescenta ainda que “a distância entre o cenário do cotidiano e o texto torna-se mínima” e que “o olhar introspectivo, ingênuo ou irônico, volta-se surpreendentemente para o exterior, revelando agora, em água forte, um mundo particular que desmorona, em estado bruto, no poema” (ROQUETTE-PINTO, 2000b, p. 12).

O meta-cenário mais evidente é o do jardim, ou pomar, a princípio, espaço de refúgio da cidade, que pode mesmo ser visto como distinção de classe. Também são recorrentes os ambientes fechados, aparentemente protegidos, mas seus limites refletidos como o “espelho em frente a janela/ no quarto a persianas fechadas” (p. 63), que mostram o avesso disso — “Tudo é muro, palavra que não acende” (p. 27). O cercamento dos espaços se multiplica nas superfícies mínimas: “no retângulo da cama” (p. 95); “as migalhas do medo na mesa” (p. 85); “o retalho de universo contido/ no retângulo de chão” (p. 81).

Em *Corola*, Roquette-Pinto potencializa o domínio dos *enjambements*, que se encadeiam quase indefinidamente ao longo dos versos e refletem na forma a vertigem sensorial de queda ou de prolongamento do fôlego. Além disso, o manejo da sonoridade segue

como marca de sua dicção, como motor de quebras e continuidades que ajudam a conduzir as imagens e sensações sugeridas pelos poemas, como em “O princípio”:

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 ciclótica de anular-se.
Olho cego, surdo, mudo
de Dédalo,
enreda pétala a pétala o seu botão de fracasso
(ROQUETTE-PINTO, 2000b, p. 53).

Há nesse poema, como em muitos do livro, a perda de si — “vertigem ciclótica de anular-se” — e a perda da alteridade, da possibilidade de encontro. Essas perdas ressoam no que há de insolúvel ou irrecuperável também na poesia. No entanto, é a mesma poesia que oferece resistência a essas perdas: a “mão” procura agarrar o “fuso” que tece o poema, ainda que o gesto seja também ilusório. O impasse da falta de saída — poética, existencial, social — ergue-se como o labirinto de Dédalo, referido também em outro poema, “Amor emaranhado” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 27). A forma do poema ecoa esse embate pela recorrência das oclusivas bilabiais, como se esbarrassem reiteradamente nas paredes desse labirinto: “Onde pousa o pólen do nada./ Fuso de **p**rat**a**”; “enreda **p**étala a **p**étala seu **b**otão de fracasso”.

A experiência urbana “lateja” entre os ruídos de cigarras e grilos do jardim, como em “Cães que uivam”: “Está dentro ou arqueia/ sobre a cidade dopada/ e cada vez mais estranha?” (ROQUETTE-PINTO, 2000b, p. 105). Segundo Iumna Simon,

o jardim não está fora do mundo, e nele, seja pela imaginação, seja pelas palavras, correm-se todos os riscos. *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 (SIMON; DANTAS, p. 228, 2009).

O corpo também se interpõe como mais um meta-cenário que encarna o erotismo e a violência que se imiscuem no jardim de *Corola*. Em alguns poemas, é referido de maneira direta, como em “Até onde” — “(corre o rastilho do músculo estirado/ no atrito que o corpo

reconhece/ até a origem da primeira dor)” (p. 47) —, em “Solavanco” — “o corpo é súbito, indócil” (p. 83) —, ou em “Tubérculos nos joelhos” — “no corpo,/ transporte e presa de um segredo” (p. 85). Em vários outros poemas, o corpo é referido metonimicamente, nas imagens do rosto, cabeça, estômago, mãos, coração. Isso se intensifica no livro seguinte, como é mencionado por Francisco Bosco:

Com efeito, esse efeito 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 o corpo, mas corpo que se insere num real incontornável (ROQUETTE-PINTO, 2005a, s/p).

Margem de manobra foi publicado em 2005 e, em 2006, foi finalista do então Prêmio Portugal Telecom de Literatura, hoje, Prêmio Oceanos. Está dividido em 4 partes: “Margem de manobra”, “No agora da tela”, “Achados e perdidos”, “Os dias de então”. Vários poemas de *Margem de manobra* trazem referências a guerras, como a do Vietnã, Sarajevo e do Tibete. A explosão, o tiro, o atravessamento do corpo se fazem presentes mesmo em poemas mais metalinguísticos, como “Mira” (p. 13), ou eróticos, como “Kirt e Port” (p. 75). A apreensão temática de cada parte é relativa, pois aquilo que contorna cada agrupamento de poemas permeia de algum modo as demais partes.

A primeira parte, homônima do livro, tem poemas que abordam quase sempre uma falta de saída, isto é, pouca ou nenhuma “margem de manobra”. “No agora da tela” traz poemas que se constroem baseados em obras pictóricas e fotográficas, como a autora tem feito em livros anteriores. Em “Achados e perdidos” e “Os dias de então”, há poemas sobre a passagem do tempo, memórias, perdas, encontros e ausências amorosas.

O poema de abertura é o emblemático “Sítio”, que já se inicia em estado de alarme “o morro está pegando fogo”, impactou bastante a crítica. Um exemplo dessa reação é o de Maria Iumna Simon, em um ensaio sobre o poema: “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”. E acrescenta, mais adiante, no mesmo parágrafo: “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. 145). De fato, o quinto livro de poemas de Claudia Roquette-Pinto não deixa de ser uma resposta a essa recepção de sua obra, conforme comenta a autora em entrevista à *Revista Entrelivros*: “Acredito que o meu livro mais recente, *Margem de manobra*, seja inclusive,

entre todos os que eu escrevi até agora, o que mais obstinadamente procura responder a essa questão de inserção no seu próprio tempo” (ROQUETTE-PINTO, 2005a, s/p). Em outra entrevista, não deixa de manifestar certo desconforto ao ser perguntada se em *Margem de manobra* havia uma “mudança de temática”:

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 (VIRIATO; MORAES, 2006).

Maria Iumna Simon de certo modo revisa, em “Consistência de *Corola*” (2009), o ponto de vista do ensaio “Situação de ‘Sítio’” (2008). Como vimos, a ensaísta reconhece a atmosfera perturbadora de autoaniquilação e instabilidade que já atravessavam *Corola*, com seus jardins não tão delicados assim. Entretanto, há implicações importantes na nomeação mais evidente de uma realidade exterior em *Margem de manobra*, em relação ao universo botânico e metapoético de *Corola*. A “intrusão” da cidade no corpo do poema se dá não só pela presença ocasional e violenta de cenas urbanas de espaços externos e confinados. Também se verifica na estrutura do livro a presença de formas distintas: os poemas em prosa, que apareceram em pequeno número em *Saxifraga* (1993) e *zona de sombra* (1997), e que desaparecem em *Corola* (2000b), somam 10 dos 62 poemas de *Margem de manobra* (2005a).

Os poemas em verso do livro de 2005 também são permeados por outras formas, vozes vindas de fora, que se destacam tipologicamente em itálico. Trata-se de um recurso que já era utilizado em *Corola*, mas que aparece com mais frequência no livro seguinte. Em *Margem de manobra*, os trechos em itálico são identificados em uma pequena seção de referências ao final, intitulada “Empréstimos” (ROQUETTE-PINTO, 2005a, p. 87). Trata-se de inserções de diferentes tipos de leituras da autora, ficcionais ou não, que vão de correspondências e biografias a romances e poemas. Esse recurso não tem como efeito uma possível hierarquia de erudição, ao contrário, os trechos, ao mesmo tempo que se integram ao poema, mantêm sua distinção metonímica. O rastreamento das expressões geralmente agrega novas camadas de interpretação dos poemas. Sobre essa prática, a autora declara em entrevista a Dau Bastos:

Acho delicioso me apropriar de textos alheios. Gosto de desconstruir, dessituar, tirar da referência, a partir de uma visão minha, particular. É o sentido da mandala, da mútua contaminação, do atrito entre coisas diferentes, como dois fósforos, de cujo encontro nasce fagulha. Minha poesia tem referências cultas e mundanas. Não me restringiria, por exemplo, as citações de Wittgenstein. Se um pescador de Itacaré me disser alguma coisa que eu considere uma pérola, de alguma forma meu trabalho vai absorvê-la (ROQUETTE-PINTO, 2012, p. 180).

Esse recurso não é novo na poesia: T. S. Eliot já fazia apropriações de fragmentos de outros poemas em seus poemas, assimilando também outras vozes em seu texto, como comenta Ivan Junqueira:

Ao assimilar suas multiformes influências, Eliot desenvolve um sutilíssimo processo de globalização literária que, mediante complexas operações mimético-metamórficas, vai aos poucos revitalizando o material “tomado por empréstimo” a este ou àquele autor, de modo a torná-los “estranhamente eliotianos”, quando o oposto é que seria plausível (JUNQUEIRA, 1981, p. 18).

De certo modo, Claudia também faz com que os fragmentos alheios assumam seu próprio timbre, ao mesmo tempo em que não apagam sua marca “estrangeira”. Não deixa de ser, nesse caso, um índice formal da permeabilidade entre o público e o privado, o exterior e o interior nessa poesia.

Além de realizar esse processo de colagem nos poemas, a autora também pratica a colagem como procedimento técnico das artes plásticas desde 1985. Já realizou exposições e, em 2014, publicou suas colagens acompanhadas de trechos inéditos de um romance no livro *Entre lobo e cão*, pela editora Circuito. Neste livro, a autora amplia a dimensão estética e erótica do corpo em seu trabalho, algo que sempre esteve presente em seu percurso literário. Desde *Margem de manobra*, o corpo ganha maior relevância em relação às obras anteriores como aparato poético e subjetivo na mediação entre o espaço interior e exterior do eu lírico, entre os espaços público e privado. As investigações poéticas de Claudia Roquette-Pinto sobre os alcances e limites da voz se materializam nas limitações e potências do corpo e do espaço, em que reverberam os impasses urbanos contemporâneos.

CAPÍTULO 1

A MULHER QUE FALA

Dissemos anteriormente que a recepção da poesia de Claudia Roquette-Pinto tem utilizado o “feminino” como espécie de categoria crítica vaga para descrever sua obra. Muitos críticos e poetas já argumentaram que, se a poesia escrita por homens não é categorizada como essencialmente masculina, então, não haveria por que persistir em discutir o feminino na poesia escrita por mulheres, alegando que o gênero não é relevante na apreciação da lírica. Não foi sem ironia que Ana Cristina César citou Roger Bastide (1949), em uma resenha de 1979 sobre escrita feminina, que “no fundo, a ideia de procurar uma poesia feminina é uma ideia de homens, a manifestação, em alguns críticos, de um complexo de superioridade masculina. [...]. Diante de um livro de versos, não olhemos a quem o escreveu, abandonemo-nos ao prazer” (CESAR, 2016, p. 165). Em 1982, ela retoma essa resenha com questões que não haviam ficado para trás:

Mas nesse momento entravam em cena outras vozes, as vozes de alguns críticos que, ao contrário do que o sociólogo recomendava, liam nas poetisas uma essencial “delicadeza feminina”. Estava travada uma disputa (ou uma armadilha): uns tentando ver a sua ideia de feminino em poesia feita por mulher, outros tentando não ver diferença nenhuma (CESAR, 2016, p. 178).

Esse essencial ou “universal feminino”, que Ana C. discute nos textos acima ainda hoje é evocado quando se trata de poesia escrita por mulheres. Sobre a poesia de Roquette-Pinto, tanto os que argumentam por ignorar a interferência do gênero quanto os que não a evitam acabam trazendo à tona o que nela há de “feminino”, o que é muitas vezes colocado valorativamente ao lado de outros traços constitutivos de sua poesia. Em sua obra, alguns comentadores apontam, como possíveis índices dessa característica a eventual presença de temas tradicionalmente associados à mulher e um erotismo heterossexual, isto é, voltado para o corpo do homem. Seria suficiente elencar um conjunto de temas ou abordagens para compreender essa característica que parece incontornável na obra de Claudia Roquette-Pinto? E quanto à variedade de poemas presentes nessa obra que não são perpassados por temas mais diretamente associados ao feminino? Trariam em sua forma esse *ethos* de algum modo? Paulo Henriques Britto acredita que esses índices seriam insuficientes e se coloca como um dos refratários a abordar essa questão na poesia da autora:

Os poemas de Claudia — principalmente os de seu primeiro livro — falam de gravidez, maternidade e bebês; o eu lírico aparece no feminino; os poemas

dedicados ao corpo da pessoa amada referem-se sempre a corpos masculinos. Mas isso seria motivo suficiente para rotularmos a poesia de Claudia Roquette-Pinto de feminina – numa acepção de “poesia feminina” que queira dizer algo mais que poesia escrita por uma mulher? Por acaso falamos em poesia masculina para nos referirmos aos escritos dos poetas em que se menciona o fato da paternidade ou em que o corpo da pessoa amada é feminino? Seria possível argumentar talvez que a feminilidade da autora residiria num certo tom de ternura amorosa para os seres? — mas nesse caso, o que dizer dos poemas brutalmente magníficos de *Margem de manobra*? [...] Em vez de tentar caracterizar a poesia de Claudia como feminina, talvez seja mais sensato simplesmente observar que ela contém marcas deixadas pela sua condição de mulher, tal como a poesia escrita por homens certamente há de conter traços associados à condição do homem. No entanto, a condição de mulher jamais é enfatizada, muito menos assumida como condição ou causa, na obra dessa autora (BRITTO, 2010, p. 9).

As perguntas iniciais, ao mesmo tempo, mais endossam do que questionam o ponto de partida de certo universal de feminilidade. O crítico admite as marcas da condição feminina, porém escapa de indicar o modo como poderiam aparecer na forma poética, salientando o não confessionalismo da autora.

Talvez perguntas colocadas por Shira Wolosky em *The art of poetry* (2001) possam ser mais elucidativas do que desviantes do que buscamos em relação à lírica roqueteana.

A questão da voz poética oferece um convite especial a considerar o gênero e seus papéis poéticos: de que maneiras mulheres falam, em poesia, como mulheres? Em que extensão projetam um ponto de vista feminino? Mas o gênero pode afetar potencialmente quase todos os elementos da poesia. Há tipos particulares de imagética que mulheres ou homens possam apresentar? Há uma posição masculina implícita em (algumas) formas tradicionais de verso? A escrita de uma mulher nessas formas a alteraria? Se as convenções poéticas inventam uma tradição literária, que acesso as mulheres têm a isso? Há uma tradição de mulheres na poesia? Há figuras específicas, autorrepresentações especificamente associadas a mulheres (ou homens)? (WOLOSKY, 2001, e-book, tradução nossa)⁴

Guardadas as devidas proporções do que nosso trabalho alcança, essas são questões que também se colocam no horizonte, na tentativa de compreender os processos de ficcionalização e de universalização dessa voz feminina na poesia.

A expressão que dá nome a este capítulo foi utilizada por Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas no ensaio “Consistência de *Corola*” (2009) e se relaciona a certas características que compõem o eu lírico que se manifesta no quarto livro de Claudia Roquette-Pinto. Também Simon e Dantas partem de estereótipos de feminilidade, mas avança criticamente a partir deles no intuito de compreender o alcance estético da poesia da autora e suas considerações foram importantes pontos de partida para as escolhas dos caminhos deste capítulo.

⁴ *Would a woman writing in these forms then alter them? If poetic conventions make up a literary tradition, what access do women have to it? Is there a women's tradition of poetry? Are there specific figures, or self-representations, especially associated with women (or with men)?*

A seguir, procuraremos levantar algumas questões implicadas na recepção da poesia de Claudia Roquette-Pinto, que também estão profundamente implicadas em sua produção, no que a forma poética recalca ou subverte, no que resiste e propõe. São algumas das particularidades que perpassam toda dinâmica dos três momentos da comunicação artística, que estão indissolúvelmente ligados: autora, obra e público. Eles não se encerram nas experiências vividas, mas as incluem e ultrapassam, como nos lembra Antonio Candido:

Ora, todo o processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público, a quem se dirige; graças a isso, definimos o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito. Esse caráter não deve obscurecer o fato de a arte ser, eminentemente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais do que transmissão de noções e conceitos.

[...]

Mas, justamente porque é comunicação expressiva, a arte pressupõe algo diferente e mais amplo do que as vivências do artista. Estas seriam nela tudo, se fosse possível o solipsismo; mas na medida em que o artista recorre ao arsenal comum da civilização para os temas e formas da obra, e na medida em que ambos se moldam sempre ao público, atual ou prefigurado (como alguém para quem se exprime algo), é impossível deixar de incluir na sua explicação todos os elementos do processo comunicativo, que é integrador e bitransitivo por excelência (p. 20-21).

Entendemos que, a partir do que há de recorrente na poesia escrita por mulheres, é possível ver como essas construções são plasmadas na fatura estética. Isso inclui sondar como a particularidade de certos modos de dizer e de olhar ligados à experiência de mulheres, que aparecem na poesia de Claudia Roquette-Pinto e dialeticamente dão forma a questões universais de seu tempo.

Quando Lukács fala da lírica como “espelho do mundo” (2009, p. 246), refere-se também a esse caráter integrador e bitransitivo de que fala Candido. Mais do que catalogar o feminino nos poemas da autora, ou de justificar socialmente sua presença, convém considerar a obra como uma “contradição ativa e fecunda da própria vida”, já que “o comportamento do poeta lírico é, indissociavelmente, ativo e passivo, ou seja, ele ao mesmo tempo, cria e reflete” (LUKÁCS, 2009, p. 247). Ele acrescenta que, “no interior do contexto geral da estética, portanto, a especificidade da forma lírica — deixando aqui de lado as formas de passagem — consiste no fato de que este processo emerge nela como processo também no plano artístico”.

Com efeito, a realidade se insere no processo de produção artística de maneira independente do interesse consciente do/a poeta e tanto produz quanto recebe os efeitos de sua recepção. Na obra e nas entrevistas de Claudia Roquette-Pinto, veremos que há não só um alto grau de consciência, mas também de capacidade de responder, à sua maneira, a certos

condicionamentos sociais e demandas decorrentes da recepção de sua obra. Ainda assim, há muito do que ali se configura como parte do arsenal de sua cultura e sua história, mesmo à revelia de sua intencionalidade. Tendo isso como fundamento, veremos, nos capítulos seguintes, como a voz e o corpo se configuram como importantes chaves na constituição do aparato lírico de *Corola* (2000b) e *Margem de manobra* (2005a).

1.1 A recepção da poesia de Roquette-Pinto e o “universal feminino”

Sobre o levantamento da recepção crítica que se fará a seguir, é importante salientar que não buscamos um caráter prescritivo, muito menos acusatório do que se atribui como “feminino”. É muitas vezes fundamental que sejam feitas paráfrases do texto lírico na tentativa de compreender suas várias camadas de sentido e é nesse momento que em geral aparecem tais alusões ao feminino. O que verificamos é que essas alusões muitas vezes parecem bastar-se em si mesmas para descrever a poesia escrita por mulher, algo como uma catalogação, que pode ser criticamente imobilizante. Para nós, essas descrições serão produtivas no sentido de compreender as relações que se constroem entre autora, público e obra, para elucidar os enlaces, embates e impasses no plano formal do poema.

Alves e Gandolfi (2003-2005) fazem referência ao feminino em vários momentos de um interessante ensaio na Revista *Zunâi* sobre os dois primeiros livros de Claudia Roquette-Pinto. A primeira menção ao termo ocorre ao descrever a experiência de leitura de sua obra: “ler a poesia de Claudia não para ouvir o que diz, ou ver o que mostra, mas compartilhar de sua fisiologia [...], participar de seu funcionamento, tocar sua textura, ou, por fim, entrar no corpo do poema, experimentar a escrita, aqui feminina em seu convite”. A relação proposta entre a “organicidade” das metáforas (relacionadas à botânica), à sinestesia e certa organicidade da sintaxe é produtiva, mas seria essa escrita feminina porque apresenta um erotismo em suas relações com o corpo?

Sobre os movimentos de avanço e retração a respeito de certo hermetismo em *Saxífraga*, os ensaístas fazem o seguinte comentário: “O movimento, portanto, é duplo: fechamento e abertura, espécie de oferta e recusa. Leitor e leitura num jogo feminino de sedução”. Mais adiante, ao comentar um dos poemas de *Saxífraga* (1993), de sugestão erótica, afirmam que “vê-se sobretudo uma feminilidade que não é feminista, com todos os clichês de erotização ou fragilidades reclamadas, mas feminina em seu doar-se difícil e saborosa num jogo de sugestão e sedução”. Trata-se do poema “bãdijâna”:

é o azul ciano negro
a fome de cor deste 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? (ROQUETTE-PINTO, 1993, p. 9)

É sugestivo nas palavras dos ensaístas um pressuposto de que o território da sedução e da apreciação do corpo masculino seja feminino e também o seja um “doar-se difícil”. Além disso, qual o critério utilizado ao descrever o poema com “uma feminilidade que não é feminista”? No mesmo texto somam-se outras referências à feminilidade com o mesmo teor: a apreensão de uma dimensão erótica e “sedutora”, voltada para o corpo masculino. Parecem ser esses os dois (únicos?) modos de expressão da poesia escrita por mulheres: o da “feminilidade” e o do “feminismo”, cada um em sua via unitária, com códigos pré-estabelecidos.

Em um manual da *Folha de S. Paulo* intitulado *Folha explica*, publicado como suplemento de literatura, Manoel da Costa Pinto faz a seguinte síntese a respeito da poesia de Claudia Roquette-Pinto:

Há duas maneiras complementares de ler a poesia de Claudia Roquette-Pinto: enfocando o modo pelo qual ela foi construindo uma linguagem própria e vendo-a como representante de uma poesia "feminina" que se afirma justamente pela superação das determinações de gênero (PINTO, 2004, p. 71).

Que determinações seriam essas? Por que deveriam ser “superadas”? O autor não aprofunda a questão, até mesmo porque um breve resumo sobre a obra de poetas contemporâneos talvez não seja um espaço suficiente para isso. Ainda assim, merece atenção que tenha sido essa a saída mais imediata.

Claudia Roquette-Pinto comentou sobre essa resistência quanto à limitação das abordagens a respeito da poesia escrita por mulheres, em entrevista de 2005. Quando perguntada sobre os impasses da poesia feminina no Brasil, devolveu a pergunta para o entrevistador, questionando se alguma vez foi convidado para participar de um debate sobre a “poesia produzida por homens”. Na mesma entrevista, admite que a diversidade de temas e

estilos na poesia escrita por mulheres só não é considerada pela crítica por “preconceito, vício ou preguiça intelectual” (ROQUETTE-PINTO, 2005a, s/p).

Algo na forma poética de Claudia Roquette-Pinto resiste a essa categorização limitadora a respeito da poesia escrita por mulheres, sobre a qual a autora comenta. Simon e Dantas (2009) identificam no uso de uma estética *kitsch* pela autora uma resistência a essas duas vias de expressão pré-codificadas na recepção da poesia escrita por mulheres (a “feminina” e a “feminista”).

[...] 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 (p. 223).

O *kitsch* é um fenômeno social amplo, e ligado ao gosto e a nossas relações com os objetos a partir do capitalismo industrial. Traduz-se em uma estética ligada ao consumo e ao gosto médio, “um estilo marcado pela ausência de estilo, uma função de conforto acrescentada às funções tradicionais” (MOLES, 2012, p. 10). Segundo Abraham Moles, o *kitsch* se distingue pelos princípios de

- 1) inadequação e proporcionalidade, isto é, um desvio de exagero (como a onipresença das flores e dos elementos em miniatura do jardim, especialmente em *Corola*);
- 2) princípio de acumulação (como ocorre na marcante sobrecarga imagética e mesmo sonora, que muitas vezes provoca um efeito de “atravancamento” no poema);
- 3) princípio de percepção sinestésica (há um simultaneísmo sensorial cujo apelo “sedutor” pode ser recebido como um fim em si mesmo);
- 4) princípio do meio-termo, ou de mediocridade (as imagens florais recorrentes na poesia de Claudia potencialmente geram uma familiaridade instantânea, associada ao senso comum, que generaliza a ligação entre flor e feminilidade — veja-se a imagem imediata dos dias comerciais dedicados às mulheres, como o Dia das Mães e Dia Internacional da Mulher);
- 5) princípio de conforto, gerador de uma “aceitação fundamental” (MOLES, 2012, p. 75) (a uma primeira vista, as imagens do jardim e dos redutos domésticos, como o “quarto de veludo” (2000b, p. 31), o “retângulo da cama” e suas filigranas (2000b, p. 95) etc. evocam uma aura de harmonia e refúgio). Mas trata-se de um conforto

Na poesia de Claudia Roquette-Pinto, o *kitsch* opera no nível do deleite das sensações e imagens dispostas de maneira sedutora e apelativa aos sentidos. Por outro lado, no todo dos poemas, um tal atravancamento imagético e sonoro, aliado às desproporções visuais e sensoriais provocam, não harmonia, mas instabilidade e o que Simon e Dantas chamaram de “ansiedade referencial”, que parece colocar sempre em risco a integridade subjetiva, quando não a aniquila.

Simon e Dantas comentam essa característica no ensaio “Consistência de Corola”:
“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” (2009, p. 230).

A mitologia feminina não é rejeitada em nome de uma militância combativa mais explícita, mas é assimilada e transfigurada na forma poética, assumindo tonalidades viscerais e violentas. O esvaziamento provocado pelo *kitsch*, cujo efeito acaba sendo um fim em si mesmo, revela os limites representativos da própria subjetividade feminina e também da lírica. Ao comentar sobre o *kitsch* na imagem da aurora do fim do poema “Morte do leiteiro”, de Drummond (ANDRADE, 2012, p. 84), Alexandre Pilati lembra que “o *kitsch* é também o ‘ápice de frustração histórica’ e literária, tanto como o esforço sem sentido além do salário, mas esvaziado de reconhecimento social de que nos falou Schwarz (1990)” (PILATI, 2009, p. 127). Escrita entre o final dos anos 90 e no início dos anos 2000, a obra de Claudia Roquette-Pinto é posterior a essa frustração histórica. A perspectiva de sua poesia talvez revele, talvez resista à rarefeita tangibilidade de tal frustração na contemporaneidade.

Como dissemos mais acima, Ana Cristina César fez um reconhecimento desse “eterno feminino”, que frequentemente permeia a recepção de obras escritas por mulheres e a que se remetem alguns comentadores da obra de Claudia Roquette-Pinto. Na resenha “Mulher, essa palavra de luxo”, de 1979, Ana C. discute o tema do feminino a partir da recepção crítica do lançamento das antologias de duas poetisas, praticamente as únicas que figuravam no cânone de então: Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. Sobre essa recepção, a poeta comenta:

A apreciação erudita da poesia dessas duas mulheres se aproxima curiosamente do senso comum sobre o poético e o feminino. Ninguém pode ter dúvidas de que se trata de poesia, e de poesia de mulheres. Não quero ficar panfletária, mas não lhe parece que há uma certa identidade entre esse universo de apreensão do literário e o ideário tradicional ligado à mulher? O conjunto de imagens e tons obviamente poéticos, femininos portanto? Arrisco mais: não haveria por trás dessa concepção fluida de poesia um sintomático calar de temas de mulher, ou de uma possível poesia moderna de mulher, violenta, briguenta, cafona onipotente, sei lá?

A crítica constituída se divide em relação às poetisas: uns veem na delicadeza e na nobreza de sua poesia algo de feminino; outros silenciam qualquer referência ao fato de que se trata de mulheres, como se falar nisso fosse irrelevante ante a realidade maior da Poesia. Seria possível superar essas atitudes críticas? Pensar na recepção da poesia consagrada de mulher como instância organizadora de um universo naturalmente feminino. Suave. O natural: onde as imagens estetizantes ecoam o senso comum do poético e do feminino (CÉSAR, 2016, p. 163).

Ela segue elucidando temas que vieram à tona a partir da militância feminista e que também de certo modo acabaram se tornando categóricos (ou categorizantes) a respeito de poesia escrita por mulheres. Descreve então a armadilha em que acabam enredados os críticos, que ainda hoje presenciamos, como nos exemplos mais acima: “uns tentando ver a sua ideia de feminino em poesia feita por mulher, outros tentando não ver diferença nenhuma”.

Ao final da resenha, Ana C. performa, com humor, uma “errata”, em que, depois de questionado o lugar tradicional do “eterno feminino”, o lugar da poesia feminina deva ser o “desrecale” e coloque sempre no centro “a moça livre de maus costumes, a prostituta, a lésbica, a masturbação, a trepada, o orgasmo, o palavrão, o protesto, a marginalidade”. Ela não deixa de esclarecer a ironia, perguntando em seguida se a saída seria mesmo “não lacrimejar mais piegas”, costurando “o velho código pelo avesso” (2016, p. 167).

Essas limitações não impactam apenas na recepção da poesia escrita por mulheres, mas em sua composição. Segundo Shira Wolosky,

[...] nas obras do século XX, as questões de gênero na poesia tem se tornado crescentemente autoconscientes e entraram na própria composição dos poemas. Tal reflexão autoconsciente sobre assuntos como o papel de uma poeta, ou a forma como esta pode assumir ou talvez redefinir o papel de poeta; sobre a experiência feminina, registrada em um ponto de vista, imagem, expressão formal ou mesmo linguagem; têm se tornado o próprio material da poesia⁵ (WOLOSKY, 2008, e-book, tradução nossa).

Um dos grandes temas da poesia de Claudia Roquette-Pinto é o fazer poético, que não é necessariamente um tema ligado ao “feminino”, mas um tema recorrente na poesia

⁵ *In twentieth-century writings, the questions of gender in poetry have become increasingly self-conscious and have entered into the composition of the poems themselves. Such self-conscious reflection on issues such as the role of a female poet, or the way a female poet may assume and perhaps redefine the poet's role; on female experience, as registered in point of view, or imagery, or formal expression, or even language; has become the very material for poetry.*

como um todo. Sobre *Corola* (2000b), Roquette-Pinto afirma que “é uma poesia cerrada, sobre o fazer poético, o sentido da existência e da linguagem” (ROQUETTE-PINTO, 2012, p. 185). Trata-se de um tema que atravessa todo o livro. Em *Margem de manobra* (2005), ainda que essa perspectiva não seja dominante, retorna em muitos poemas, como “Mira” (p. 13) e “O poeta na capela” (p. 56), por exemplo, que trazem à tona uma espécie de atenção vigiada diante da própria voz.

Segundo J. Culler (2015, p. 35), um dos traços distintivos da lírica é seu caráter autorreferente, que pode aparecer em maior ou menor relevo. Embora encontremos sequências narrativas na lírica, esta não se fundamenta essencialmente na mimese de ações e personagens, mas em um evento discursivo. Para além da observância de temas e trejeitos do feminino, mas sem ignorar esse caráter na poesia de Roquette-Pinto, acreditamos que a conformação lírica da voz poética de Claudia Roquette-Pinto pode ser reveladora de embates e impasses dessa “mulher que fala”.

1.2 A flor no sistema literário

O poema “Mira” está em *Margem de manobra* (2005a), livro em que Claudia Roquette-Pinto teria voltado seu olhar mais “para fora”, em comparação à poesia mais cerrada e autorreferente de *Corola* (2000b). A própria poeta declara que o livro de 2005 é o que “mais obviamente procura responder a essa questão de inserção no seu próprio tempo” (ROQUETTE-PINTO, 2005a, s/p). Essas marcas não rompem, mas amadurecem alguns temas que a autora vinha desenvolvendo em obras anteriores, como o alcance e os limites da linguagem poética. Procuraremos analisar como se manifestam as particularidades de gênero em um poema em que o “feminino” não se encontra tão evidente e como originalmente se constitui essa voz lírica a partir da assimilação de outras vozes do sistema literário.

“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 instante,
nesta superfície,
coágulo no vácuo entre
o que disse e o que diria,
este é o tema:
sob a mira de uma grande pena
a cabeça explodida
de uma (ah, sim,
novamente) flor (ROQUETTE_PINTO, 2005a, p. 13).

Na sequência de *Margem de manobra*, “Mira” vem logo depois do aclamado poema “Sítio”. Este termina com uma cena violenta como a de “Mira”, mas nela a bala atravessa um menino, em meio aos cenários urbanos do morro, do asfalto e do apartamento. Aí, a cena é referencialmente exterior, enquanto em “Mira”, as referências espaciais limitam-se ao papel transmutado em corpo, espécie de figurativização do eu lírico, segundo veremos mais adiante. Ao longo do poema, o jogo com pares de sentidos sobrepostos começa a partir do título. A mira pode referir-se à acuidade do olhar, calculado e preciso na busca do alvo, como a poeta na busca da palavra, da imagem certa. Em outro sentido, também remete ao seu teor bélico: quanto mais certo, mais destrutivo. A pena, solitária no primeiro verso, vai-se revelando como instrumento de escrita, “pousada sobre o papel” (v. 3) e como metonímia da escrita. A pena também tem seu paralelo com outro sentido, que se coloca solitário no verso 6: “a maldição”. No verso 5, “cada palavra cumpre seu curso”, o falso cognato de *curse* (maldição ou feitiço em inglês), antecipa o que será reiterado no verso seguinte. Essa imagem, com sua carga de clichê e drama, traz à tona a intensidade da relação da autora com a escrita. Claudia Roquette-Pinto comentou em entrevista a Dau Bastos que “escrever para mim é um pavor, é como uma maldição. Quando começo a escrever, parece que vou morrer” (ROQUETTE-PINTO, 2012, p. 183). Em outra entrevista, a Mariana Mendes, do canal Bondelê, afirmou também que o amor pela poesia e a troca sobre poesia “é uma cachaça”, “uma compulsão” (ROQUETTE-PINTO, 2019, 4’40”- 6’08”).

Embora não haja no poema um “eu” que se manifeste de maneira clara, diretamente, por desinências ou pronomes, está profundamente comprometido no discurso da feitura do poema, tanto no olhar por trás da mira quanto no descontrole diante de palavras. Alheias a quem as escreve, elas se comportam como pessoas, que se empurram e se atropelam. É nítida a sensação de que algo está sendo dito no mesmo instante em que o poema é lido: os verbos no presente indicam gestos e ações simultâneas ou sequenciais que se realizam e se desfazem (“se enreda e desenreda”; “[a palavra] definitiva — ou antes, definindo-se”) Os verbos no particípio, que criam uma sequência de ações acabada de acontecer (sobreposta, pousada, amesquinhada, explodida). O erro e a dúvida estão sempre presentes: e há uma identificação

entre quem enuncia e a palavra, que tropeça e estanca “no vácuo/ entre o que disse ou o que diria” (v. 15-16). É aqui evocado o caráter “ritualístico” da lírica, que presentifica e repete o instante da criação poética enquanto o poema é lido (CULLER, 2015, p. 36-37). O elo humano com o real incontornável e violento permeia todo o processo de elaboração poética.

A subjetividade desse eu, que aparentemente não se anuncia, está desdobrada na fisiologia corporal evocada nas “veias” (v. 2), coágulo (v. 15) e na cabeça (v. 19). A pena, simultaneamente “sobreposta às veias” e “pousada sobre o papel”, equipara o papel à pele, colocando o corpo como anteparo da escrita. A metáfora se estende na rima entre “veia” e “teia”, que remete tanto ao emaranhado de ideias que se enreda e desenreda, quanto ao intrincado sistema circulatório do corpo. Dominique Combe aborda essa dupla referência do eu lírico, que oscila entre a referência a um sujeito empírico e a sua alegorização ficcional,

No plano fenomenológico, essa dupla referência parece corresponder a uma dupla intencionalidade por parte do sujeito, ao mesmo tempo voltado para si mesmo e para o mundo, tensionado ao mesmo tempo em direção ao singular e ao universal, de modo que a relação entre a referencialidade autobiográfica e a ficção passa por essa dupla intencionalidade. Poder-se-ia sentir-se tentado a pensar essa dualidade do sujeito lírico — segundo um termo que aparece frequentemente na crítica alemã: *die Zweiheit des lyrischen Ich* — em termos dialéticos, com o sujeito lírico de alguma forma “ultrapassando” o sujeito empírico, intemporalizando-o e universalizando-o. Entretanto, na comunicação lírica, trata-se antes de uma tensão jamais resolvida, que não produz nenhuma síntese superior — uma “dupla postulação simultânea”, para empregar uma expressão baudelairiana (COMBE, 2009/2010, p. 128).

Em “Mira”, o eu empírico se ficcionaliza na voz do poema, que o executa e organiza, e também se figurativiza na metonímia do corpo (veias, coágulo, cabeça). O corpo é ao mesmo tempo meio de expressão e obstáculo da palavra. Por meio de seu dispositivo mecânico, a palavra se executa, mas também tropeça, antes coagula do que flui. Coloca-se em movimento o impasse da própria lírica e sua insolubilidade no corpo do poema, que também é um corpo de mulher, se consideramos essa dupla intencionalidade.

A aparição violenta da cabeça explodida ao final parece súbita, mas uma segunda voz entre parênteses interfere, quase em tom de tédio, apontando para a repetição da imagem da flor, recorrente em obras anteriores da autora.

No livro anterior, *Corola* (2000b), o poema de abertura “O dia inteiro”, que também é metalinguístico, termina com os pés fincados no rosto da flor:

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 fissil,
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 cravem
no rosto desta última flor (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 17).

Assim como em “Mira”, a flor, que é alvo de violência, é também identificada com a subjetividade que enuncia o poema:

[...] 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. [...] 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 (SIMON; DANTAS, 2009, p.220-221).

Em nota na página seguinte, Simon e Dantas apontam que a autorreferência mencionada é o poema “a última flor”, de *zona de sombra* ([1997]2000a). Trata-se da descrição de uma pintura, em que as rosas dispostas em um vaso ganham movimento ao mesmo tempo em que se enquadram aos limites de uma tela.

não saltam
nem sobrepõem-se ao fundo escuro
sua vertigem (cinza
virgem emergindo em rosa espúrio)
dança na superfície,
aspira à longitude

elas sobem,
como se talos não atassem
ao fundo, à
água assombrada que o vaso, lúcido,
finge discernir

sobem,
e as três últimas, (plenas
de ar) explodem
o limite da tela.

digo ao resíduo
amarelo
tombando junto com os olhos
(no último
segundo) sobre o suposto vidro

— nunca mais olhar as rosas sem ferir-nos (ROQUETTE-PINTO, 2000a, p. 53).

Quem enuncia o poema equipara-se a quem pinta a tela, emulando o mesmo gesto violento e mútuo entre sujeito e objeto. Tanto a pintura quanto a feitura do poema parecem simultâneos, acontecendo no presente, diante de quem lê o poema. O pronome “nos” acaba por identificar também o leitor como sendo afetado pela violência do ato criador: “nunca mais olhar as rosas sem ferir-nos”.

Outro poema, também metalinguístico, de Orides Fontela, revela em sua constituição a essência do trabalho artístico com a palavra e o modo como a realidade atravessa violentamente a sensibilidade de quem escreve e de quem lê, unidos no pronome “nos”. É o poema “Fala”, publicado no livro *Transposição* (1969).

Tudo
será difícil de dizer:
a palavra real
nunca é suave.

Tudo será duro:
luz impiedosa
excessiva vivência
consciência demais do ser.

Tudo será
capaz de ferir. Será.
agressivamente real.
Tão real que nos despedaça.

Não há piedade nos signos
e nem no amor: o ser
é excessivamente lúcido
e a palavra é densa e nos fere.

(Toda palavra é crueldade) (FONTELA, 2006, p. 31).

Alexandre Pilati comenta sobre esse gume da palavra poética no artigo “Consciência lírica e trabalho na poesia de Orides Fontela”:

Dada a condição de privilégio do trabalho poético, ele é algo que humaniza e também torna dilacerado o exercício da consciência poética. O trabalho lírico, assim, vai entregando ao poeta a autoconsciência que ele faz brotar no poema como lirismo dolorido. Noutras palavras e em outras oportunidades, chamamos a isso a base de “suave violência” da lírica (PILATI, 2009) (PILATI, 2011, s/p).

Reconhecemos também na poesia de Claudia Roquette-Pinto essa “suave violência” que, apontada simultaneamente para o eu lírico e para o leitor, é captada de maneira contundente pela forma poética.

A mimese do gesto destrutivo embutido na criação vai se repetir em poemas posteriores de Claudia Roquette-Pinto como “O dia inteiro”, de *Corola* (2000b), e “Mira”, de *Margem de manobra* (2005a). Nesses poemas, a sentença do último verso de “a última flor”, se volta de modo mais contundente em direção à voz que o enuncia, quando o eu lírico se vê desdobrado na figura da “flor”. Aproveitando-se de uma imagem já bastante gasta na tradição da poesia, identifica-se com o que há de feminino para além do que foi legado a esse sujeito como rótulo: revela o que traz de universalmente humano em sua condição.

A paródia da flor como mulher, “ser inefável e delicado, de beleza efêmera”, como caracterizaram Simon e Dantas (2009), faz lembrar alguns dos “motivos da rosa” de Cecília Meireles (1901-1964), em que atributos semelhantes se colocam na identificação entre o sujeito e a rosa. A referência se ratifica pelo dado de Claudia Roquette-Pinto ter sido leitora assídua de Cecília. Na entrevista a Heitor Ferraz, para a *Trópico*, a autora informou: “Não sei quantas vezes li e reli *Ou isto ou aquilo*, livro de poemas infantis de Cecília Meireles” (s/d, s/p). Em entrevista ao programa *Encontros de interrogação*, promovido pelo Itaú Cultural, a poeta aponta para a presença afetiva de Cecília Meireles em suas leituras da infância, ao lado de Manuel Bandeira (2004, YouTube).

Os cinco “motivos da rosa” foram publicados em *Mar absoluto* (1945).

“1º motivo da rosa”

Vejo-te em seda e nácar,
e tão de orvalho trêmula,
que penso ver, efêmera,
toda a Beleza em lágrimas
por ser bela e ser frágil.

Meus olhos te ofereço:
espelho para a face
que terás, no meu verso,
quando, depois que passes,
jamais ninguém te esqueça.

Então, de seda e nácar,
toda de orvalho trêmula,
serás eterna. E efêmero
o rosto meu, nas lágrimas
do teu orvalho... E frágil (MEIRELES, 2013, p. 71).

No poema, a primeira pessoa se dirige à rosa ao mesmo tempo que a descreve,

fundindo e intercambiando atributos humanos e da rosa, em uma dupla identificação entre sujeito e objeto, que se miram em um espelho.

Em outro poema desse conjunto, a rosa aparece em terceira pessoa e, ao final, também é identificada com o sujeito, que atribui a si perfume, espinhos e folhas. A segunda pessoa a quem o poema se endereça o recebe em forma de conselho singelo diante da perda e da morte. De certo modo, também essa segunda pessoa pode ser um desdobramento do sujeito, como se estivesse a falar diante do espelho mais uma vez.

“Quarto motivo da rosa”

Não te aflijas com a pétala que voa:
também é ser, deixar de ser assim.

Rosas verá, só de cinzas franzida,
mortas, intactas pelo teu jardim.

Eu deixo aroma até nos meus espinhos
ao longe, o vento vai falando de mim.

E por perder-me é que vão me lembrando,
por desfolhar-me é que não tenho fim (MEIRELES, 2013, p. 78).

O eu lírico de Cecília Meireles frequentemente incorpora os temas neo-simbolistas de efemeridade e eternidade, mas, para além disso, realiza um movimento paradoxal, no qual sua existência se eterniza a partir do próprio desaparecimento.

No poema de Claudia Roquette-Pinto, não há nenhuma redenção ou lição na efemeridade da vida, na eternidade da morte ou na poesia. Porém, se há algo mais que permanece além da imagética do jardim e da flor, é a iminência do desaparecimento de si, que violentamente se cumpre nas rosas, a ferir quem as observa, na cabeça explodida, ou no rosto pisoteado da flor. É a partir de um gesto de autoaniquilação que o poema se realiza. Em Roquette-Pinto, essa performance não se dá sem resistência e agressividade, diferentemente do heroico e tácito autoabandono do eu lírico ceciliano. Em uma longa nota de rodapé de “Consistência de Corola”, Simon e Dantas reconhecem esse traço na poesia de Claudia Roquette-Pinto, que é revelador de uma perturbadora e resistente lucidez.

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). 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 (SIMON; DANTAS, 2009, p. 231).

Sylvia Plath (1932-1963) é outra das grandes referências de Claudia Roquette-Pinto, como foi dito anteriormente no “Percurso literário de Claudia Roquette-Pinto”. Além de dedicar-lhe um poema e uma epígrafe de uma das partes de seu primeiro livro, a poeta carioca dedicou-lhe também um artigo — “Completamente Plath” — no jornal *Verve*, que a carioca dirigiu na década de 1980. Em livros seguintes de Claudia Roquette-Pinto, também se encontram ecos da escritora americana, como em “Escrita”, de *Corola* (2000b, p. 77), e “Redoma”, de *Margem de manobra* (2005a, p. 63).

Com uma constituição mais confessional, o eu lírico de Sylvia Plath também mergulha em uma atmosfera agressivamente autodestrutiva. Simon e Dantas sugerem que Roquette-Pinto tenha disciplinado sua expressão graças a Plath e que a brasileira emprega em seus versos a mesma “visão fora de escala [...] de uma percepção intensa, capaz de deformar os objetos e aumentar fisicamente os sentimentos” (SIMON; DANTAS, 2009, p. 224). Com base no que comenta Gilda de Mello e Souza a respeito dessa visualidade em Clarice Lispector, Simon e Dantas admitem que a construção literária de um olhar vertiginosamente próximo aos objetos do convívio corriqueiro sejam de algum modo uma estetização do modo como a vida social da mulher foi historicamente cerceada:

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 (p. 222).

Simon e Dantas esclarecem entretanto que, apesar de as condições em que Claudia Roquette-Pinto escreve não serem as mesmas em relação a quando Lispector ou Plath compuseram suas obras, algo do que motiva a elaboração estética desse olhar ainda persiste. Sobretudo, a particularidade das experiências femininas se atualizam e se universalizam nas variadas formas de confinamento urbano na contemporaneidade, atravessadas pela insegurança e o medo. Também a hipervirtualidade das relações sociais e de trabalho, que

recalam e empobrecem a experiência do real talvez se reconheçam de algum modo na busca dolorosa da expressiva concretude do corpo.

Voltando às comparações entre Plath e Roquette-Pinto, nesta, as relações com o cotidiano doméstico são mais discretas do que na obra da americana, mas “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” (SIMON; DANTAS, 2009, p. 224).

Aline Jesus de Menezes se debruçou sobre as aproximações entre as obras das autoras a partir dos livros *Ariel* (PLATH, 1965) e *Corola* (ROQUETTE-PINTO, 2000b). Menezes comenta a respeito de ambas uma disposição limítrofe e angustiante do eu lírico, que é, paradoxalmente, o que viabiliza e mesmo resgata a sua expressão, garantindo a “sobrevivência” como poema, a exemplo do que se vê no poema “Escrita”: “Escrita,/ é sempre você quem me resgata/ do limiar do iminente nada [...]”. O mesmo poema termina com uma imagem perturbadora: “Assim, rainha/ — tão descalça quanto um rei de carnaval —/ sob os pés os paetês de brilho fácil/ se extinguem ao passo que a cabeça-balão-de-parada/ a cada meneio exhibe/ o sorriso do enforcado (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 77). Em uma análise comparativa dos poemas “Words”, de Plath, e “Escrita”, de Roquette-Pinto, Menezes comenta a ambiguidade provocativamente violenta dos desfechos de alguns poemas da autora carioca em *Corola*. “Escrita”, por exemplo, termina da seguinte forma:

Um outro exemplo de desfecho inquietante que se repete na poesia de *Corola* é o poema “Vencida”, que termina com o verso “na delícia da derrota”, ou “O princípio”, que finaliza com o “botão de fracasso”. O “sorriso do enforcado” pode significar, portanto, o alívio da poeta que pode escrever. Somente o alívio de uma “droga da vida” poderia expressar um sorriso em tal circunstância (MENEZES, 2021, p. 73).

Para Aline Leal Barbosa, Plath e Roquette-Pinto tenderam à morte poeticamente, “apostando nessa linguagem, e no que ela tem de transgressão e perda, como motor para a atividade literária” (BARBOSA, 2019, p. 97).

Além dos ecos de Cecília Meireles e Sylvia Plath na “flor” de Claudia Roquette-Pinto, há também nela uma provocação antilírica. Tomando a “flor” como representação universal e idealizada da poesia que rejeita a flor, também como representação universal e idealizada da poesia. A flor que está sob a “mira” também corresponde a uma representação idealizada da poesia. Em “Mira”, por exemplo, nota-se a tendência ao choque,

que antes de culminar na explosão da flor, “cada palavra cumpre o curso,/ a maldição,/ agarra-se à outra,/ empurra a vizinha/ no atropelo”. Trata-se de uma postura lírica introduzida na modernidade pelas “flores do mal” de Baudelaire, que vai de encontro a uma poesia meramente contemplativa: antes, deseja chocar-se com ela e com o leitor, exigindo deste uma disposição semelhante. O desejo do poeta pelo choque está representado não só na figura do *flâneur* que esbarra nas multidões pelas ruas, mas na eventual representação do trabalho poético em seus poemas, conforme nos lembra Walter Benjamin (1994, p. 68). Exemplo disso são os versos de “O sol”, de Charles Baudelaire, destacados pelo crítico:

Exercerei a sós minha estranha esgrima,
buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
topando imagens desde há muito sonhadas (BAUDELAIRE, *apud* BENJAMIN, 1994, p. 68)

Entre os poetas nacionais marcados pela herança do choque contra o outro da poesia e contra o lirismo distraidamente contemplativo está João Cabral de Melo Neto. Ele se utiliza da metáfora da poesia como “flor” para confrontar uma tendência inebriante da poesia e atribuir-lhe uma “funcionalidade” racional e concreta. É inegável que alguns desses atributos tenham sido assimilados por Claudia Roquette-Pinto, especialmente pela via do concretismo. As comparações entre a “flor” e o eu lírico de João Cabral e Claudia Roquette-Pinto são importante contraponto para identificarmos algumas aproximações e distinções históricas e de gênero plasmadas na forma poética.

Em “Antiode” (1947) de João Cabral de Melo Neto, cujo subtítulo é “contra a poesia dita profunda”, comparece uma provocativa abjeção à “flor”:

Poesia te escrevia:
flor! conhecendo
que és fezes. Fezes
como qualquer,

[...]

Delicado, evitava
o estrume do poema,
seu caule, seu ovário,
suas intestinações.

Esperava as puras,
transparentes florações,
nascidas do ar, no ar,
como as brisas (MELO NETO, 1994, p. 98).

Os verbos no pretérito imperfeito localizam temporalmente o cultivo tradicional de uma poesia etérea e delicada (“florações/ nascidas do ar, no ar”), que evitava um material mais afeito ao trabalho com a terra, o estrume. A fisiologia do corpo e seus fluidos se amalgamam à concretude dessa flor. Mais adiante, os verbos no presente seguem declarando os atributos de sua flor-poema:

[...]
flor! Não uma
flor, nem aquela
flor-virtude — em
disfarçados urinóis).

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo.

Flor é o salto
da ave para o voo;
o salto fora do sono
quando seu tecido

se rompe; é uma explosão
posta a funcionar,
como uma máquina,
uma jarra de flores (MELO NETO, 1994, p. 101).

Os verbos no presente designam a busca por uma poesia visceral no presente do poema. A busca poética almeja amplos horizontes: o verso se inscreve “como as manhãs no tempo”. A flor do poema, ainda que alçada a uma proposta estética radicalmente oposta à tradicional, é o próprio salto da ave para o voo. O eu lírico assume e conduz sua vontade organizadora, que traça e percorre o caminho do poema com a firmeza de um manifesto. Mesmo em “Lição de poesia” (1945), um poema em que o eu lírico luta com o poema em meio à aridez de palavras e ideias, monstros e fantasmas na agonia do papel, prevalece a precisão e a vontade criadora do poeta. Onde “um nome, sequer uma flor/ desabrochava no verão da mesa”, a racionalidade solar do poema resulta num repertório, ainda que escasso, mais uma vez, inteiramente útil à “máquina do poema”:

[...]
A luta branca sobre o papel
que o poeta evita,
luta branca onde corre o sangue
de suas veias de água salgada.

A física do susto percebida
entre os gestos diários;
susto das coisas jamais pousadas
porém imóveis — naturezas vivas.

E as vinte palavras recolhidas
nas águas salgadas do poeta
e de que se servirá o poeta
em sua máquina útil.
[...] (MELO NETO, 1994, p. 78-79)

O olhar do eu lírico cabralino nos faz mergulhar na matéria concreta e humana de suas imagens poéticas, sem perder de vista a arquitetura do todo que elas compõem. As relações metonímicas aproximam a forma poética e seus materiais: a tinta e o sangue, o papel e o corpo, assim como também a natureza participam da máquina do poema. Trata-se de uma profunda sensibilidade vertida e organizada em 2ª e em 3ª pessoa pelo eu lírico, que projeta a si mesmo na figura do poeta e na fisicalidade material que o compõe. Os efeitos estéticos desse conjunto partem de um eu lírico que permanece íntegro do começo ao fim e sua potência surge da consciência e do controle de seus recursos.

Em Cláudia Roquette-Pinto, ainda que encontremos na forma poética uma certa continuidade literária, que nos permite constatar a consolidação de um sistema, a voz lírica fala a partir de um tempo pós-utópico no qual a ideia de uma coletividade intelectual que impulse o referido empenho está pulverizada ou incipiente. Encontramos, portanto, tanto distinções históricas, quanto de gênero⁶ que marcam a constituição do eu lírico em ambos. Cada um deles produz na forma poética uma redução estrutural que responde a seu tempo à sua maneira.

Nesse contexto, as comparações entre o eu lírico de poemas de Cecília Meireles e de João Cabral são produtivas no reconhecimento de importantes vozes que participam da obra de Cláudia Roquette-Pinto e da originalidade como são apropriadas em sua própria voz. O que assimila e o que recalca na configuração de sua dicção também traz marcas de seu tempo e da história que atravessa os modos pelos quais a mulher fala na poesia. Shira Wolosky salienta que

[...] historicamente, os escritos de mulheres têm se mostrado tanto lógicos quanto associativos, experimentais, assim como tradicionais e não podem ser caracterizados por meio de uma única forma estilística. Mesmo assim, a experiência feminina num sentido histórico pode compor um estrato por meio do qual surgem representações comuns e novas perspectivas sobre a cultura⁷ (WOLOSKY, 2001, e-book, tradução nossa).

⁶ Aqui, nos referimos às perspectivas do gênero masculino, que permeia a construção do eu lírico de João Cabral de Melo Neto, e do gênero feminino, que perpassa a construção do eu lírico de Cláudia Roquette-Pinto.

⁷ *Historically, women's writings have been logical as well as associative, experimental as well as traditional, and cannot be characterized in one stylistic way. Yet, female experience in a historical sense may itself comprise a stratum from which arise common representations and new perspectives on culture.*

Por essa perspectiva, ela comenta que o próprio ato de dizer algo por meio da poesia e chegar a publicar já é em si um índice que se reflete literariamente. Isso porque a publicação de um texto significa uma passagem do domínio privado ao público, dificilmente autorizada e bastante condicionada historicamente. “A definição fundamental do papel social da mulher — como relegada a um domínio privado e excluída do público — tem implicações (e até mesmo ofuscações) de longo alcance” (2001, e-book, tradução nossa)⁸.

Wolosky exemplifica essas implicações com o que chama de “topos da modéstia”, por meio do qual o eu lírico de poetisas mulheres, ao mesmo tempo em que se restringe e de certo modo se desautoriza, utiliza-se dessa retórica para sustentar sua expressão no poema. Sobre um poema de Anne Bradstreet (1612-1672), por exemplo, Wolosky comenta que “o gênero é também particularmente marcado na voz poética que o poema constrói, que é incisivamente humilde, tecido de concessão, desculpas e autodepreciação”⁹ (2001, tradução nossa). Sobre outro poema, escrito no século XX, por Elizabeth Bishop, a autora comenta: “A própria indiferença ou silenciamento de sua voz pode ser um modo de restrição condicionado pelo gênero na autoprojeção de Bishop. E vozes especificamente femininas frequentemente aparecem em seu verso, como em seu ‘Canções para uma cantora de cor’ ”¹⁰ (2001, tradução nossa; tradução do título do poema “*Songs for a colored singer*”, de BRITTO, 2012, p. 151).

Shira Wolosky ressalva que a modéstia não é necessariamente uma virtude ou atributo exclusivamente feminino ou mesmo um modo específico de autorrepresentação, mas tem se reafirmado como norma definidora de um modo de expressão da voz feminina na poesia ao longo dos tempos. A modéstia “fornece um quadro complexo, ao mesmo tempo constrangedor e tranquilizador, cúmplice e subversivo, desarmando ao mesmo tempo em que permite à mulher escrever e talvez até definir um ponto de vista feminino”. (2001, tradução nossa)¹¹. A autora analisa o modo como esse topos se manifesta em poemas escritos desde a renascença, como os de Lady Mary Wroth (1587?-1651) e Anne Bradstreet (1612-1672), até do século XX, de Marianne Moore (1887-1972) e Elizabeth Bishop (1911-1979), por exemplo.

Voltando a Claudia Roquette-Pinto, o modo como assimila as heranças de Cecília Meireles e de João Cabral em sua “flor” se dá de maneira profundamente autoquestionadora e

⁸ *The fundamental definition of woman's social place-as relegated to a private realm and excluded from the public one-has far-reaching implications (if also obfuscations).*

⁹ *Gender is also particularly marked in the poetic voice the poem constructs, which is pointedly humble, woven of concession, apology, and self-deprecation.*

¹⁰ *The very indifference or muting of her voice may be a gendered mode of restraint in Bishop's self-projection. And specifically female voices often do figure in her verse, as in her "Songs for a Colored Singer".*

¹¹ *As such, it provides a complex frame, at once constraining and reassuring, complicitous and subversive, disarming even as it enables the woman to write and perhaps even to define a female vantage point.*

ao mesmo tempo brutalmente provocativa. De um lado, tece a filigrana da palavra poética e sua música, suscita a apreciação — e a aniquilação — de sua flor, como imagem de si e da poesia. Por outro lado, também busca a objetivação e a concretude da linguagem no corpo e na natureza. Por essa via, revela seu funcionamento e seus limites, porém sua potência se manifesta não numa máquina bem azeitada como a de Cabral, menos ainda na integridade do eu lírico que a organiza. Em Claudia Roquette-Pinto, a “explosão posta a funcionar”, de que também faz participar o leitor provocativamente, não se detém nos mecanismos e objetos do poema, mas em suas lacunas e objeções e se volta violentamente para o próprio eu lírico, organicamente fusionado na “física” do poema.

É significativo dizer que, na epígrafe do livro *O engenheiro* (MELO NETO, [1945] 1996, p. 65) tenha chamado o poema de “*machine à émouvoir*” [máquina de comover], em uma alusão à expressão utilizada pelo célebre arquiteto Le Corbusier para designar a casa: “*machine à habiter*” [máquina de morar] (VASCONCELOS, 2009 p. 251-252). Para o pernambucano, é papel do poeta permitir o acesso à emoção sem misticismos ou chantagens sentimentais, como reconheceu Antonio Candido. O crítico afirmou ainda que Cabral era “um racionalista, só que um racionalista que se aplicou a construir a emoção” (VASCONCELOS, p. 157-158). Isto posto, embora a matéria-prima de Roquette-Pinto e de Cabral (e, porque não dizer, da poesia) seja a emoção, divergem os métodos e concepções para abordá-la. Também a poeta carioca não recorre ao sentimentalismo ou ao confessionalismo, embora não se furte a abordar o sentimento e “o apreço pela forma não redunde em formalismo” (BRITTO, 2009, p. 12).

Em “Mira”, o “motor” em curso funciona por meio de uma sequência de movimentos imprecisos, nos interstícios e titubeios da palavra. A flor em si não agencia o salto, como em “Antiode”, antes recebe o golpe da “pena”, assim como no poema “Os dias de então”: “até que meus pés se cravem/ no rosto dessa última flor”. Seu alcance espacial não se alça aos horizontes do voo e do tempo, mas está restrito à superfície do corpo.

O poema “Amor emaranhado” é um desses em que a intencionalidade “anti-solar” vem à tona, em uma contrarreferência à precisão cabralina:

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, 2000b, p. 27).

Mais uma vez, reconhecem-se ecos de João Cabral de Melo Neto, de “Psicologia da composição”, em que o eu lírico busca o poema pela disciplina da forma:

Não a forma encontrada como uma concha, perdida
nos frouxos areais
como cabelos;

[...]
mas a forma atingida como ponta do novelo
que a atenção, lenta,
desenrola,
aranha, como o mais extremo
desse fio frágil, que se rompe
ao peso, sempre, das mãos
enormes (MELO NETO, 1996, p. 95-96).

É nítido onde Roquette-Pinto elabora sua voz, porém, em “Amor-emaranhado”, todo o corpo do eu lírico está implicado, “enredado” na forma do poema, dos pés ao fôlego. Em “Psicologia da composição”, o eu lírico está intacto, como declara já na abertura do poema:

Saio de meu poema
como quem lava as mãos (MELO NETO, 1996, p. 95).

Da mulher que fala em “Amor-emaranhado”, a presença se distingue pelos pronomes e desinências (apartado de **mim**, “**me** ergue”, “desenrolo exausta embora atenta”). Também se distingue mais uma vez pelas sensações físicas e pela metonímia dos pés (v. 4). O labirinto, identificado também com a linguagem, é paradoxalmente o que a constringe (“tudo é muro,/ palavra que não acende”) e o lugar inescapável do próprio desejo (neste anelo em que me enredo). Perder-se no labirinto é ao mesmo tempo anseio e dor, desejo de encontro e de fuga. No mito a que o poema faz alusão, uma das pontas do fio é levada por Teseu ao encontro do monstro a ser derrotado. A outra leva à amada Ariadne. A imagem do fio foi associada em outros poemas ao raciocínio e o pensamento que conduz o poema, como a “teia das especulações” em “O dia inteiro” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 17). O fio é também o fôlego da voz que fala, como em “Dentro do pescoço”: “até que o fio da expiração estique” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 49). Também está sempre por um fio sua necessária comunicação com o mundo, de que também depende sua existência e sua resistência, como

nos versos finais de “Amor-emaranhado”: “o fio que desenrolo, exausta, embora atenta,/ sem conhecer a mão/ que o estende na outra ponta”.

O limiar de vida e morte a que essa mulher que fala se submete de modo por vezes dolorosamente vulnerável é também o modo que sustenta sua eloquência lírica. O caminho por uma “zona de sombra”, tanto assimila quanto se opõe à “geometria/ que faz da paisagem um deserto de cintilações espontâneas”, tributada à poética solar cabralina. Há em Roquette-Pinto uma consciência de que o labirinto da palavra poética é construído e calculado, mas uma consciência e uma performance feminina. Simon e Dantas nos elucidam esse ponto:

Claudia Roquette-Pinto não confia nas exposições 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 (SIMON; DANTAS, 2009, p. 234).

Ao rejeitar sistematicamente o domínio de uma tal lucidez poética, reafirma a originalidade de sua voz e se conecta ao sistema literário. A contraposição a determinadas dicções e métodos ao mesmo tempo distingue e inclui outras formas de ver em seu próprio olhar diante da poesia. Por meio dele, recusa uma exibição da autoconsciência e da autossuficiência, que resvala na relutância em dizer e na autoaniquilação. Esse processo chama ainda mais a atenção para o que o eu lírico reluta em dizer. Tal antagonismo desfetiza o discurso poético por meio de um mecanismo próprio de autoconsciência, que despista de si mesma. A apropriação dos jardins e da flor de Cecília Meireles e a brutalidade cotidiana de Sylvia Plath também são índices desse pertencimento.

Mais atrás, mencionamos Orides Fontela, e seu poema “Fala”, que converge no gesto poético o dilaceramento da consciência do real e a dificuldade de exprimi-la. O grau de humanização da palavra poética na obra dessa e de outras mulheres perpassa necessariamente a condição feminina. Para dizer o inefável dessa condição — feminina, humana —, é preciso assumir no gesto lírico a violência. No poema “Rosa”, resta nas mãos do eu lírico o sumo mais denso desse gesto, que se funde ao crepúsculo, na penumbra:

“Rosa”
Eu assassinei o nome
da flor
e a mesma flor forma complexa
simplifiqui-a no símbolo

(mas sem elidir o sangue).
Porém se unicamente
a palavra FLOR — a palavra
em si é humanidade
como expressar mais o que
é densidade inverbal, viva?
(A ex-rosa, o crepúsculo
o horizonte.)
Eu assassinei a palavra
e tenho as mãos vivas em sangue (FONTELA, 2006, p. 33).

Aqui, a rosa talvez se contraponha à flor pálida que surge no asfalto e apesar dele, de “A flor e a náusea”, de Drummond (ANDRADE, 2012, p. 13-14). No horizonte crepuscular dessa ex-rosa, não há sequer o índice de uma utopia, mesmo que esvaziada, onde o sangue se mistura suavemente ao leite, formando o “terceiro tom” da aurora de um novo dia em “Morte do leiteiro” (ANDRADE, 2012, p. 84). É verdade que mesmo a redenção drummondiana da aurora se encontra esvaziada pelo recurso ao *kitsch*, desiludida, conforme aponta Alexandre Pilati: “Como exibição sobretudo verbal, imagética e sinestésica, a aurora *kitsch* pode representar um consolo da imaginação afeita à reflexão quase sempre ‘derretida’ pelo belo, que passa do ponto” (PILATI, 2009, p. 127).

Quando recorremos ao que a flor simboliza, em retrospecto de nossa análise, entendemos que o eu lírico de “Rosa” é autora e também vítima do crime, diferentemente do poema de Drummond que narra o assassinato de um trabalhador anônimo. Tirar a palavra do mundo e transformá-la em poema é, em certa medida, também uma morte, quando a “flor” é simplificada em símbolo. Assumir o indício da morte da flor é, no entanto, o que mantém a palavra “viva” no poema, do que pulsa nela de humano: “Eu assassinei a palavra/ e tenho as mãos vivas em sangue.”.

O exemplo do poema de Orides Fontela encerra o capítulo pelo seu poder de síntese em relação ao nosso argumento, por meio do qual investigamos as figurações da flor em poemas de Claudia Roquette-Pinto. Claudia ao mesmo tempo aproveita e questiona o imaginário do “universal feminino”, reconhecendo as contradições e limites de uma mulher que fala na poesia. A busca pela própria voz, performada nos poemas, faz ecoar outras vozes do sistema literário brasileiro. A particularidade da experiência feminina se alça ao universal da experiência humana na forma poética. Em Claudia Roquette-Pinto, “a palavra FLOR — a palavra/ em si é humanidade”.

CAPÍTULO 2

A VOZ E AS VOZES DO CORPO

Na obra de Claudia Roquette-Pinto, fazer o poema falar requer não só assimilar, transformar e transfigurar as vozes predominantemente masculinas da tradição literária, mas buscar uma voz própria, que possa ser ouvida em sua autenticidade e responder ao seu tempo.

Neste capítulo, buscaremos compreender a importância da voz nessa poesia como processo de elaboração subjetiva e formal e sua relação com o corpo. Na primeira parte, esses elementos serão considerados na análise de poemas nos quais a voz poética é única e, na segunda parte, será analisado um poema no qual um conjunto de vozes se articula.

Trazer a voz para o centro do poema é em si algo inerente à lírica, que tem sua origem na mimese de um discurso em que o enunciador adquire um papel ficcional (CULLER, 2015, p. 35). As primeiras manifestações do gênero remetem à declamação em voz alta, ou ao canto, eventualmente acompanhado de instrumento musical. Com o advento da escrita, adquiriu uma variedade de recursos para mimetizar o que era fruído coletivamente, na presença do intérprete e dos espectadores. Segundo Jonathan Culler,

[...] desde os gregos, letras de música geralmente têm sido encarados como uma escrita que leitores articulam silenciosamente ou oralmente, mas a importância do som para a lírica tem ampliado a ideia de um tear de vozes, tanto nos próprios poemas quanto na tradição crítica. O fato de que as letras de música [*lyrics*] insistem na alusão às líras e se apresentam cantadas muito depois de terem tomado a forma da escrita enfatiza a importância de sua dimensão auditiva para seus efeitos característicos. [...] Significa dizer que ler algo como lírica é deliberadamente emprestar uma forma fenomenológica a algo como uma voz, para nos convenceremos de que estamos ouvindo uma voz (CULLER, 2015, p. 34, tradução nossa).¹²

A força dessa tradição mimética é o que sustenta a interpretação dos efeitos de voz, mais do que a voz em si, por meio dos recursos figurativos do som: aliterações, assonâncias, padrões rítmicos e rimas. Culler nos lembra, no entanto, que as camadas formais de sonoridade, exploradas com maior ou menor intensidade no poema, não são em si determinantes para que se verifique formalmente a voz poética (CULLER, 2015, p. 34-35). Para além dos efeitos sonoros e retóricos, a voz remete à experiência subjetiva e social do eu lírico, à maneira como este lida com o assunto do poema, como se expressa ou argumenta,

¹² *Ever since the Greeks, lyrics have generally been encountered as writing that readers articulate, silently or orally, but the importance of sound for lyric has made the notion of voice loom large, both in poems themselves and in the critical tradition. The fact that written lyrics persist in alluding to lyres and presenting themselves as sung long after they take the form of writing emphasizes the importance of their aural dimension for their characteristic effects. [...] That is to say, to read something as lyric is allegedly to lend phenomenal form to something like a voice, to convince ourselves that we are hearing a voice.*

como lida consigo mesmo e com o alvo do endereçamento lírico e como ali o leitor aparece na forma poética.

As abordagens da recepção e da crítica em torno da escrita feminina reverberam as condições sociais que limitam acessos e discursos de mulheres. Assim, também a forma poética mimetiza os percursos pelos quais uma mulher pode falar em seu poema. Nesse contexto, a voz ganha uma dimensão específica em produções poéticas de mulheres. Essa perspectiva é plasmada formalmente e entra como uma importante escala para a compreensão do poema. Segundo Shira Wolosky,

[...] em geral, certa multiplicidade de vozes inevitavelmente se introjeta em qualquer poema, em diálogo com leitores, suas próprias figuras, a história geral e várias posições ocupadas na sociedade; portanto, destina-se a eles e os representa. A perspectiva do gênero oferece uma outra rede na qual tais construções poéticas da voz, tais como a imagética, o cenário, personagens etc. podem ser mapeadas (WOLOSKY, 2001, e-book, tradução nossa).¹³

Como vimos, na obra de Claudia Roquette-Pinto, a condição feminina se materializa na forma poética através de movimentos de relutância e reiteração do discurso e de uma contraditória reafirmação da subjetividade por meio de sua autoaniquilação. O corpo físico coloca-se como mediação desses embates e se identifica também no “corpo” do poema.

O corpo é nosso veículo de relação com o mundo e com nós mesmos, tem uma função social de expressão subjetiva e relacional. Por isso mesmo, é também por meio dele que opera o gozo e o mal estar. “O corpo, veículo da satisfação pulsional, com o advento do cristianismo, tornou-se também meio de expressão da dor e do sofrimento” (MACEDO *et. al.*, p. 153, 2014).

Na poesia de Claudia Roquette-Pinto, o corpo se inscreve no poema como forma de expressão e o poema se inscreve no corpo, como ocorre em “Mira”, onde “a pena é sobreposta às veias,/ pousada sobre o papel”. Nessa relação dinâmica, há uma tentativa de resgate do corpo como veículo de comunicação entre o sujeito e o mundo, de modo que a busca pela própria voz na forma do poema é sempre encarnada na visceralidade do corpo.

Roquette-Pinto afirmou em entrevista que *Margem de Manobra* tem duas vertentes: “uma é o cotidiano violento e como nos posicionamos corporalmente diante dele, como o sentimos. Outra é a experiência dolorosa do amor, isto é, o entrevero, o embate, o

¹³ *In general, some multiplicity of voices inevitably enters into any poem, with the poet in dialogue with, and therefore addressing and representing, readers, figures from her own and from general history, and various positions held by her society. The perspective of gender offers another grid on which such poetic constructions of voice, as well as imagery, setting, scale, character, etc. can be mapped.*

desentendimento, a raiva.” (ROQUETTE-PINTO, 2016, p.182). O poeta Francisco Bosco também comentara, na orelha do livro de 2005, sobre a intensa presença do corpo:

Com efeito, esse plano traumático do real operara 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 o corpo, mas corpo que se insere num real incontornável (2005a, s/n).

Com efeito, ali o corpo é mencionado direta ou indiretamente em cerca de 25 dos 62 poemas do livro. Em *Corola*, 9 dos 48 poemas mencionam o corpo ou partes dele de maneira mais explícita e 17 transmitem a sensação de confinamento. A respeito de *Margem de manobra*, Paulo Henriques Britto endossa as observações acima: “Mais exatamente, o verdadeiro tema do livro é o corpo, examinado sob diversos ângulos, como objeto de contemplação estética, como vítima da violência e [...] como marcador da passagem do tempo e da inevitável mortalidade [...]” (BRITTO, 2010, p. 38). Ele acrescenta que, assim como o jardim, o corpo atravessa toda a obra da autora. “Desde o começo, a poesia de Claudia é, no sentido estrito da palavra, visceral, jamais se esquivando da experiência da corporalidade”, afirma o poeta e crítico (*idem*, p. 11).

O amadurecimento da voz de Claudia Roquette-Pinto é atravessado por uma investigação de seu alcance e de seus mecanismos, na qual o leitor também se vê enredado. O tema da voz e seus desdobramentos — a fala, o som, o ruído, o silêncio — aparecem em 28 dos 48 poemas de *Corola*. Em *Margem de manobra*, 18 dos 62 poemas trazem à tona essa temática, direta ou indiretamente. Segundo a autora, em *Corola*, a crise da linguagem é um dos temas mais importantes do livro: “É uma poesia cerrada, sobre o fazer poético, o sentido da existência e da linguagem. A natureza também é uma presença constante, a permear tudo, ainda que seja apenas uma espécie de biombo: não se fala propriamente dela, mas sim da crise da linguagem” (ROQUETTE-PINTO, 2012, p. 185). Essa questão não se separa do modo como a voz poética se coloca em muitos poemas da autora.

A importância da voz na poesia de Claudia Roquette-Pinto se projeta também na estrutura formal, pela atenção dada à camada sonora. As rimas, assonâncias e aliterações, regularidades ou quebras rítmicas são orquestradas sinestesticamente com as imagens e sensações. Parte de sua busca parece consistir em poder “enxergar” e “tocar” a própria voz no poema, que adquire tangibilidade no corpo e se ramifica no dispositivo poético. No artigo “Metapoesia e erotismo em *Margem de manobra*, de Claudia Roquette-Pinto”, os autores reconhecem o corpo e seu erotismo como elemento de mediação entre poeta e poema, entre o

sujeito e o mundo (MENEGAZZO *et. al.*, 2017, p. 197). Eles afirmam também que “as escolhas lexicais e fonéticas feitas pela poeta, na procura pela materialização do pensamento, refletem, metapoeticamente, a limitação do homem diante da apreensão da totalidade, seja ela a memória [...], seja a própria arte em crise de representação” (MENEGAZZO *et. al.*, 2017, p. 194.).

Em muitos poemas de Cláudia Roquette-Pinto, a voz parece girar em falso, sustentando-se no que lhe falta e no que lhe escapa. A imagética, embora profusa, parte de uma visualidade de escala limitada, de referências difusas, instáveis. Segundo Simon e Dantas, em *Corola*, a voz “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” (SIMON; DANTAS, p. 224). Na forma poética, se projeta uma aguda consciência do alcance de sua voz e de outras vozes, em constante movimento de busca.

Segundo Adorno, as emoções e experiências individuais “só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam a participação no universal” (ADORNO, 2003 p. 66). As particularidades históricas do feminino estetizadas na poesia de Cláudia Roquette-Pinto adquirem universalidade por captarem algo de profundamente humano, que se atualiza no presente. É através da instabilidade da voz e do olhar que o poema adquire eloquência, pois, a partir de sua própria perspectiva, lança luz sobre a profunda reificação da linguagem em nosso tempo: mesmo mergulhados em uma profusão de vozes e imagens, que se repetem e se atravessam, nunca a comunicação foi tão ilusória e alienada. Quando esse “estado de sítio” é deslocado e reorganizado pelo poema, revela-se muito mais incômodo, perigoso e provocativo.

Em poemas como “Dentro do pescoço” (2000b, p. 49) e “Não a garganta” (p. 59), que serão analisados na primeira parte deste capítulo, encontramos simultaneamente uma negação da “fala” e um apelo à sua tangibilidade. Não se identifica propriamente nesses poemas um eu lírico bem delineado, mas figurações metonímicas de um corpo, que fala. Estas são referidas em terceira pessoa: o pescoço, o peito, a garganta. O corpo, ainda que seja uma figuração da voz que fala no poema, é tratado como um outro, dissecado e estranho a si. A simultaneidade entre a busca pela fala e o instante em que é proferida é talvez o melhor índice dessa projeção ficcional de quem compõe, tornado outro. São poemas em que uma única voz atua e materializa no corpo seus riscos e seu alcance.

No poema “Os dias de então” (2005a, pp. 85-86), que será analisado na segunda parte deste capítulo, há uma pluralidade de vozes articuladas entre si em uma cena e ganham

coesão na forma poética do monólogo dramático. Diferentemente dos poemas analisados na primeira parte, cada uma das vozes se distingue daquela que representa ficcionalmente a poeta. Uma das vozes, em primeira pessoa e em prosa, é identificada como uma personagem feminina, que se dirige a seu amado. Ela é entrecortada por outras vozes, em verso e em terceira pessoa, anônimas e com destinação vaga. Ali onde as vozes se despersonalizam, é mais uma vez o corpo que tensiona os espaços, desencontros, ruídos e silêncios do poema.

2.1 O corpo da voz

Em “Dentro do pescoço”, encontramos uma vertiginosa narrativa de queda. No poema não fica claro o que ou quem cai, mas o cenário dessa queda é o corpo, referido por suas partes.

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 fogo a uma floresta (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 49).

A sonoridade é ruidosa: o /o/ ecoa nos dois primeiros versos como a simular o som devolvido pelas paredes de um espaço vazio: “dentro do pescoço/ o poço”. Esse som se repete no verso 8, quando novamente o espaço vazio é evocado: “oco, ainda um pouco”. Nos versos 2 a 8, o /i/ multiplica-se estridente e tônico em 7 palavras, como a esticar o fio que atravessa a queda: vazio, caindo, fio, estique, dique, insiste e ainda. Outra assonância aparece entre os versos 9 e 12, em que o /u/ se repete em “absoluta”, “agulhas” e “fruta”. As aliterações sibilantes se prolongam do começo até quase o fim do poema, talvez lembrando um sussurro ou o escorregar da queda. O pescoço, metonímia desse corpo, está fisicamente esvaziado de cordas vocais e, no entanto, preenchido de sons e de ar.

A imagem do fio atravessa muitos poemas de *Corola* (2000) e chega até *Margem de manobra* (2005a), no poema “Mira” (p. 13). Em “Dentro do pescoço”, o fio está ligado à respiração, o fôlego que permite a emissão do som. A respiração é o que permite a troca de ar entre o interior e o exterior do corpo, assim como em “Mira”, o fio de Ariadne permite a saída

do labirinto. O movimento produzido pelo fio de “Dentro do pescoço” é de dentro pra fora, da expiração “que arrebenta o dique”. Em “O dia inteiro” (2000, p. 17), o fio remete a uma “teia de especulações”, que fragilmente sustenta o eu lírico em uma inevitável queda, que se dá também no “poço de silêncio”.

As imagens do poço e do dique remetem a uma contenção, contra a qual operam o ar e a “onda de agulhas de luz”. A “fruta” e a “floresta” aparecem como elementos de fertilidade diante da destruição iminente pelos insetos e pelo fogo. Intermediando esse movimento, está o “peito”, convergência da vida no corpo:

como insetos a uma fruta
o peito,
— como fogo a uma floresta

O mesmo espaço, restrito à fisiologia da voz, é palco de uma queda, um mergulho, e de disputas contraditórias. A voz, como extensão do eu lírico, simula mais uma vez o trabalho poético, entre contenção e expansão, razão e sentimento. O foco leva a um mergulho no corpo, que é referido em terceira pessoa. É um movimento que provoca instabilidade sensorial e envolve o leitor em um semelhante estranhamento de si. Michel Collot considera que esse movimento de sair de si, “não é uma simples exceção, mas, pelo menos para a modernidade, a regra” (COLLOT, 2013, p. 221). Sobre a subjetividade lírica na modernidade, ele afirma que

Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, por isso mesmo, ser projetado para o exterior. Esses dois sentidos da expressão parecem-me constitutivos da e-moção lírica, que perturba o sujeito no mais íntimo de si mesmo e o leva ao encontro do mundo e do outro (COLLOT, 2013, p. 222).

Ele comenta que a tendência moderna ao objetivismo, em que o olhar do sujeito se destina ao que está fora, nas coisas, não passaria de uma outra forma de subjetividade, de modo que “o ‘partido das coisas’ que anima toda uma tendência da poesia moderna, não implica necessariamente um ‘objetivismo’, mas pode ser um modo de expressão paradoxal do sujeito lírico fora de si” (COLLOT, 2013, p. 229). Ele acrescenta que, ao convocar e construir os objetos, “o sujeito não exprime mais um foro interior e anterior: ele se inventa do lado de fora e no futuro, no movimento de uma e-moção que o faz sair de si para se encontrar e para reunir-se aos outros, no horizonte do poema” (idem).

Em “Dentro do pescoço”, o corpo mais uma vez funciona como anteparo do trabalho poético, que não se impõe sem violência, como palco de contradições sempre renovadas. O fogo ateadado à floresta remete à destruição, ao descontrole, mas também às paixões e ao

erotismo, presença marcante na poesia de Claudia Roquette-Pinto. O erotismo e a violência coabitam o espaço provocador das explosões e incêndios que encerram muitos poemas de *Corola* e de *Margem de manobra*. O incêndio atua como as agulhas de lucidez sem as quais o poema não se põe em movimento, como necessária granada.

Para dialogar com a dupla referência do eu lírico, de que nos fala Dominique Combe (2009-2010, p. 128), pode-se dizer que há aí uma pendularidade entre a referência a esse sujeito empírico projetado no corpo e uma alteridade, que faz supor que esse corpo possa pertencer a qualquer um, em uma constante tensão entre particularidade e universalidade.

No poema “Não a garganta”, mais uma vez encontramos a referência física para a voz, que também é emitida em estado de contradição:

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 (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 59).

Assim como em “Dentro do pescoço”, o corpo e suas partes, que aparecem em terceira pessoa, funcionam mais uma vez como figuração desdobrada do sujeito poético. A alusão à flor e ao espinho, na imagem erótica ao final do poema, é também índice da figurativização da flor como referência *kitsch* à subjetividade feminina. O distanciamento de si intensifica o estranhamento das percepções sensoriais. A voz não tem uma destinação clara, mas os verbos no presente (canta, amordaça, rasga, conhece) e o gerúndio (fechando) são sugestivos de um acontecimento que se exhibe provocativamente para o leitor, que o presencia.

O grito e o canto são manifestações antagônicas da voz e estão fundidos no mesmo gesto. O grito surge de uma resposta espontânea do sentimento — dor, alegria, raiva — e o canto, de uma execução melódica e ritmada da voz. Para se tornar canto, o grito precisa ser “cortado”, reorganizado, para que deixe de ser ruído e se torne música. Essa construção não se dá de forma linear, mas como uma dança contínua e brusca, em um gesto de recolher e avançar, como o sexo.

Os cortes se fazem escutar na repetição das oclusivas /g/, /k/ e /p/ ao longo de todo poema, que provocam pequenas explosões de som, como nos versos 1 a 3: “não a garganta,/ o

grito — cortado/ canta” e nos versos 6-8: “o corpo,/ presença que se perdeu/ como uma roupa rasga”. Alternam-se a esses cortes, sons alongados de nasais e ditongos, que externalizam a disputa e o risco entre gritar, cantar e negar, amordaçar, perder-se.

A sintaxe também emula esse movimento, cheia de intercalações, como o predicativo “cortado”, entre o sujeito “grito” e o verbo “canta” (v. 2-3) e o predicativo “rouca”, entre “voz” e “amordaça” (v. 4-5). O terceiro período do poema tem uma sintaxe um tanto flutuante, pois alguns elementos foram omitidos, cortados do período. Uma possibilidade de reconstruí-lo seria: O corpo [é uma] presença que se perdeu [e,] como uma roupa [, se] rasga. O corte do “se” reflexivo faz com que o corpo execute o ato de rasgar em vez de recebê-lo, como sujeito da oração principal. Ao mesmo tempo, o corpo também se perde como uma roupa: O corpo, presença que se perdeu como uma roupa[,] rasga. Essas e outras variações tornam a construção deliberadamente aberta, instável, não definitiva e são igualmente postas em movimento no poema. Simon e Dantas fazem uma elucidativa descrição desses exercícios sintáticos de Claudia Roquette-Pinto:

Para ela, a fluência lírica não deve escoar, mesmo sendo os poemas engrenados por encadeamentos que impõem obstáculos à formulação dos pensamentos. [...] 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 ressonância desanda em semântica um tanto sibilina, à beira de trocadilhosos jogos de palavras em que o som leva vantagem sobre o sentido (SIMON; DANTAS, 2009, p. 219).

O poema transparece o esforço da elaboração do grito em canto e faz o leitor participar também da exigência a que essa voz se impõe.

A perda do corpo é retomada em *Margem de manobra* no poema em prosa “Poeta na capela” (2005, p. 56), dedicado a Francisco Bosco. Nele também aparecem as imagens do fio e também se refere à escrita como um corpo-a-corpo. Entretanto, fica mais evidente o caráter circunstancial e prosaico, que acaba reduzindo o lirismo da frase “escrever é perder o corpo” à banalidade do momento em que se escreve:

– “Escrever é perder o corpo” – disse de si para si – sozinho, descabelado, cotovelos plantados em sentinela na madeira da escrivania, 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, 2005a, p. 56, grifo do autor).

No poema, retorna a imagem do fio e do “corpo-a-corpo” com as palavras, em modo clichê, reforçado pela circunstancialidade da cena. Agora já sem a vertigem da queda simulada nos outros poemas, as musas caem uma a uma ao seu lado, quase como em um desenho animado. Nesse contexto, a expressão da perda do corpo, trazida de modo tenso e dolorido nos outros poemas, é banalizada, diminuída em um “saldo mesquinho”. Embora o prosaísmo e a ironia possam aparentemente se opor ao embate provocativo dos poemas anteriores, reiteram a relutância entre a necessidade e a inutilidade da escrita poética. No poema “O torneado”, de *Corola*, é por meio de uma forma decassílabas, com ritmo e rimas bem torneados que o eu lírico relata a pequenez de seu alento e o engodo da poesia:

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 (ROQUETTE-PINTO, 2000b, p. 109).

A “perda” do jogo é tida como certa, embora também seja certo que o poema mesmo assim se execute, como em um jogo retórico. Em “Dentro do pescoço” e “Não a garganta”, a busca pela elaboração da própria voz, pela via do corpo, envolve ao mesmo tempo violência, relutância e hesitação. A sobrecarga sensorial é acompanhada do estranhamento provocado pela subjetividade fora de si, objetivada no corpo. Esse modo de expressão em que o sujeito ao mesmo tempo se sabotava e ataca, se rompe e rasga, reflete um traço marcante na escrita de mulheres, segundo Wolosky:

Por um lado, escrever e publicar tornam-se atos que beiram rebeldia e podem canalizar ou expressar sentimentos de raiva ou indignação sobre as normas que impedem as mulheres a fazê-lo. Por outro lado, as mulheres muitas vezes cercaram seus empreendimentos literários com desculpas, defesas e garantias de que seus

objetivos e egos permanecem modestos (WOLOSKY, 2001, e-book, tradução nossa).¹⁴

A particularidade desse topos procura retomar a capacidade de reconhecer-se para além da alienação comunicativa de nosso tempo. A “perda do corpo” talvez remeta mais uma vez à necessidade de retomada da experiência do real perdida na hiper-virtualização da vivência social. Paradoxalmente, ao revelar o grau máximo de reificação do corpo, naturalizado nas relações sociais, o poema desestabiliza esse mesmo processo de coisificação. Segundo Slavoj Žižek,

A realidade virtual simplesmente generaliza esse processo de um produto esvaziado de sua substância: oferece a própria realidade esvaziada de sua substância, do núcleo duro e resistente do Real — assim como o café descafeinado, tem o aroma e o gosto do café de verdade sem ser café de verdade a realidade virtual é sentida como a realidade sem o ser. Mas o que acontece no final desse processo de virtualização é que começamos a sentir a própria realidade real como uma entidade virtual (ŽIZEK, 2003, p. 25).

Socialmente, o efeito rebote desse fenômeno é uma busca desenfreada pela experiência perdida, que resulta em nova espetacularização do real. O efeito do real não é apenas um fenômeno midiático, mas também se reconhecem suas marcas nas artes visuais e na literatura contemporâneas.

Na poesia do início dos anos 2000, Flora Süssekind identificou um “registro do cotidiano violento e excludente nas periferias das grandes cidades do país”. Na prosa do mesmo período, Süssekind (2005, p. 61) ressalta analogamente “os testemunhos diretos, as histórias de vida, os percursos e contrastes urbanos”. Em muitos dos exemplos que comenta, ela ressalta que, embora não haja grande complexificação formal nessas obras, a complexificação se dá “na produção de espaços não-representacionais e de zonas liminares, ambivalentes, transicionais, da subjetividade”. Assumindo na sua dicção os ecos da tradição poética nacional, Claudia Roquette-Pinto também tensiona e esgarça os limites entre a elaboração lírica e a oralidade, entre o que se passa por dentro e fora da pele, dentro e fora dos muros.

Na sociedade contemporânea, a profusão de imagens e respostas prontas, que circulam em uma velocidade vertiginosa em aparente fluidez comunicativa, escamoteia a imobilidade dos discursos. Invertendo a lógica das relações sociais vigentes, a subjetividade lírica de “Dentro do pescoço” e “Não a garganta”, se desmembra no próprio corpo e se

¹⁴ On the one hand, to write and publish become acts bordering on rebellion, and may channel or express a sense of anger or outrage at the norms which prevent women from doing so. On the other, women often have hedged their literary enterprises with apologies, defenses, and assurances that their goals, and selves, remain modest.

(des)reconhece na hesitação e na dúvida. É por essa via ambígua que o eu lírico sustenta seu canto, que não se dissocia do grito. Não há nos poemas marcas textuais ou do gênero feminino que identifiquem a voz poética e seu corpo. Entretanto, o feminino se universaliza nos impasses e contradições postos em movimento na busca dessa voz, que se materializa sinestesticamente na forma poética.

2.2 Vozes em (des)concerto

Nos poemas analisados na primeira parte, o eu lírico, que se figurativiza no corpo, identifica-se com a persona da poeta. Uma voz apenas explora os limites e alcances — subjetivos, físicos, comunicativos — de sua própria realização no poema. Em “Os dias de então”, de *Margem de manobra* (ROQUETTE-PINTO, 2005a, p. 85-86), também os limites da comunicação e do corpo estão sob ataque. O poema composto por vozes provenientes de diferentes domínios discursivos¹⁵, como o interpessoal, o médico e o jornalístico. Uma fala em primeira pessoa e em prosa é intercalada por outras, em verso e em terceira pessoa:

“Os dias de então”

Você se lembra das rosas no jardim de Kinneys? — você foi tão gentil, e eu pensei “Ele é a pessoa mais doce deste mundo”.

método aspiração
método dilatação e corte
método cesariana
método envenenamento por sal
(o bebê recebe uma injeção de uma substância salina
a pele fica queimada pelo elemento cáustico).

“Ele é a pessoa mais doce deste mundo” O muro úmido e forrado de musgo. A glicínia cobria a cerca, a sombra era fresca e a vida, uma coisa antiga.

Bombardearam a cidade
com bombas de fósforo
os civis atingidos
pegavam fogo e corriam
para o rio e para o mar
(dentro d’água o efeito cessava)
mas assim que emergiam para respirar
seus corpos recomeçavam a pegar fogo

A vida, uma coisa antiga. Meu cabelo estava molhado. Você ficou reverente e eu soube que estava a salvo.

depositado nos pulmões, nos rins,
o urânio 238
emite radiações alfa e beta

¹⁵ “Os domínios discursivos operam como enquadres globais de superordenação comunicativa, subordinando práticas sociodiscursivas orais e escritas que resultam nos gêneros.” (MARCUSCHI, 2020, 1194).

que causam, ao longo dos anos,
câncer nos indivíduos expostos
e anomalias genéticas
em seus filhos e netos
a vida média do urânio é de 2500 anos.

A salvo, nós dois. Felizes, dourados, enquanto atravessávamos a rua, no caminho de volta para casa (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 85-86).

Para a fala em primeira pessoa, é utilizado o recurso da tipografia em itálico, cuja referência é apontada na seção “Empréstimos” ao final do livro : “As frases em itálico são trechos de uma carta de Zelda Fitzgerald para seu marido, F. Scott Fitzgerald. (Tradução da autora)” (ROQUETTE-PINTO, 2005a, p. 87). Embora não seja mencionada a obra de onde o trecho da carta foi retirado, trata-se provavelmente de *Dear Scott, dearest Zelda* (BRYER *et. al.*, 2002), publicado pela primeira vez em 2002, nos Estados Unidos (no Brasil, em 2019), que reúne a vasta coletânea de cartas trocada entre os Fitzgerald, publicada três anos antes de *Margem de manobra* (2005a).

As vozes anônimas não têm destinação clara e aparentemente soam como intromissões à voz “principal”. Apresentam-se em verso e são impessoalizadas, sem endereçamento claro, de tom mais objetivo e frio, de conteúdo brutal e contundente. Elas contrastam de modo bastante evidente, não só do ponto de vista da forma, mas também com o sentimentalismo e delicadeza da voz de Zelda, que narra um encontro do casal em um jardim acolhedor e fresco. O ambiente privado e seguro da voz principal parece sitiado, ameaçado pelas demais vozes vindas “de fora”, embora não se dirijam a ela diretamente. O entrecruzamento entre voz lírica em prosa e vozes impessoais em verso anuncia o logro dessa oposição simulada, dispondo todas essas vozes no mesmo chão social e formal. O gênero que dá coesão a essa diversidade de discursos no poema é o monólogo dramático, que será detalhado a seguir. Em seguida, procuraremos compreender a confluência de gêneros entre a carta pessoal e a voz lírica atribuída a Zelda Fitzgerald. Após essa fundamentação, seguiremos com a interpretação do poema, norteadas pela sequência de suas partes.

2.2.1 O monólogo dramático

A identificação da voz em primeira pessoa com a voz do/a poeta intensificou-se na poesia e na crítica romântica. Para eles, o poema seria tanto melhor quanto mais autêntica essa voz se demonstrasse, em relação aos sentimentos e angústias de quem a escreveu, como se dessa formulação estivesse excluída a ficção. A respeito disso, Dominique Combe procura

entender por que a tendência à identificação direta entre a voz do eu lírico e a do eu biográfico persiste ainda hoje:

[...] pode-se perguntar por que então, no caso da poesia lírica, o leitor continua, ainda nos dias de hoje, espontaneamente identificando o sujeito da enunciação ao poeta como pessoa: é difícil entender por que uma frase como “eu tenho mais recordações do que se tivesse mil anos” seria mais autobiográfica do que “Durante muitos anos eu me deitei cedo”. Essa “ilusão referencial” deve-se provavelmente ao pertencimento oficial e irrefutável do romance aos gêneros de “ficção”, enquanto a poesia, ao contrário, em função da persistência do modelo romântico, é percebida como um discurso de “dicção”, quer dizer, de enunciação efetiva (COMBE, 2009/2010, p.122).

Os estruturalistas, por outro lado, procuraram dissociar a voz manifesta no poema do sujeito biográfico que a compôs, argumentando que tudo o que é passível de interpretação crítica está disponível na materialidade do texto, e não fora dele. Por considerarem certa “pureza” em relação a esse eu que se manifesta na poesia, uma e outra hipóteses pouco avançam no que diz respeito aos processos de ficcionalização aí envolvidos. Formulações recentes sobre o eu lírico, recolhidas por Combe em seu ensaio “A referência desdobrada”, trazem a compreensão de que ele não pode ser considerado uma categoria estável, mas pendular e dinâmica (COMBE, 2009/2010, p. 128). Segundo Shira Wolosky, “a voz poética, antes de ser pura, singular ou pessoal, pode ser complexa e orquestrada, com um alcance de diferentes instâncias e pontos de vista, para uma variedade de propósitos [...]”¹⁶ (2001, e-book, tradução nossa).

Quando nos deparamos, em “Os dias de então”, com uma voz em primeira pessoa distinta daquela que poderia ser identificada como da poeta, torna-se mais palpável o aparato ficcional do eu lírico. “Essa forma é chamada monólogo dramático, um poema que parece ser um discurso retirado de um encontro dramático entre um personagem imaginado e alguém a quem ele ou ela endereça a fala”¹⁷ (WOLOSKY, 2001, e-book, tradução nossa). A cena revivificada na fala de Zelda, em diálogo com as demais vozes e cenas, parece transcorrer no momento da leitura. Na lírica subjetiva, a presença de um “público” que testemunha a voz em primeira pessoa é um tanto velada em comparação ao gênero dramático. O arranjo de “Os dias de então”, no entanto, configura o poema como algo híbrido entre a lírica subjetiva e a ficção

¹⁶ *Poetic voice, that is rather than being a pure, single, or personal voice, can be complex and orchestrated, with a range of different stances and points of view, for a variety of purposes [...] This form is called a dramatic monologue, a poem which seems to be a speech taken from some dramatic encounter between an imagined character and someone he or she addresses.*

¹⁷ *This form is called dramatic a monologue, a poem which seems to be a speech taken from some dramatic encounter between an imagined character and someone he or she addresses.*

narrativa, que é como Alan Sinfield posiciona o monólogo dramático (1977 *apud* ROCHE-JACQUES, 2020, p. 28). O crítico afirma que

“um pesado aparato de detalhes circunstanciais”, que coloque o falante em um mundo que sabemos não ser o do poeta, move o logro para a ficção, enquanto no caso do falante “relativamente não situado no tempo e no espaço”, sem muitos elementos que nos impeçam supor que se trate da fala do poeta, o logro está mais próximo do “eu” lírico (SINFIELD, 1977, p. 25 *apud* ROCHE-JACQUES, 2020, p. 28).

O jogo com a audiência de “Os dias de então”, levada a conectar as diferentes cenas e vozes, também opera na inversão das expectativas do leitor de poesia: o trecho em primeira pessoa, mais “lírico”, está em prosa e os trechos mais impessoais e objetivos estão em verso. Tanto a voz de Zelda Fitzgerald, quanto os outros três discursos que a intercalam, funcionam como recortes de unidades textuais maiores, distintas entre si. Nos trechos em verso, em que se identificam domínios discursivos médico e jornalístico, há uma indefinição de registro (entre oral ou escrito). Esta indefinição, somada à ausência de mais elementos circunstanciais e de função comunicativa, dificulta ainda mais a delimitação do que poderiam ser os gêneros “primários” dos discursos. Quando articuladas no contexto do poema, pela audiência que o acompanha, essas que seriam “pontas soltas” ganham novas dimensões de articulação e sentido. Isso ocorre não pelo preenchimento dessas lacunas, mas a manutenção delas corrobora para a construção poética e metadiscursiva, como veremos mais adiante.

2.2.2 O endereçamento no gênero carta pessoal e na voz lírica

A fala de Zelda Fitzgerald fez um longo percurso até chegar ao poema. A carta mudou de suportes e status de situações comunicativas, passou de carta pessoal, endereçada ao marido, a uma coletânea de cartas publicada em livro e teve um excerto traduzido do inglês por Claudia Roquette-Pinto.

Embora originalmente a carta tivesse uma destinação privada, sem objetivos literários prévios, é importante considerar a tradição do gênero à época. A elaboração da linguagem nessas cartas ultrapassava os objetivos mais corriqueiros da comunicação interpessoal, segundo nos informa Jane Q. Guimarães Silva:

Conforme Dierks, baseando-se em uma pesquisa sobre os manuais da época, as práticas de escrita desse gênero começaram a ser popularizadas, na Inglaterra, em seguida, em outros países europeus e na América do Norte, mediante uma forte disseminação de manuais de carta familiar, cujo propósito, além de didático, revelava um forte interesse em prover à população urbana da época um refinamento social no ofício da escrita dos textos desse gênero.

Comenta o autor que a carta de cunho pessoal — cujo funcionamento não era de caráter eminentemente privado — definia-se como uma atividade cultural, à época Vitoriana, de grande prestígio. Esse gênero fazia parte de práticas de escrita do cotidiano de uma sociedade aristocrática, intelectual e empresarial, que, pela troca de cartas, alimentava cordialmente as relações sociais (pessoal, profissional). Nesse contexto sócio-histórico, assinala também o autor, os elaboradores de manuais de correspondências comerciais, no conjunto de modelos de carta propostos, sugeriam, como atividade preliminar, a escrita de cartas familiares/pessoais, como uma forma através da qual os aprendizes pudessem exercitar as rotinas comunicativas esperadas por um homem da vida pública (SILVA, 2002, p. 58-59).

Ressalta-se a transposição do gênero carta pessoal, como gênero primário, para o literário, nos romances epistolares, como nos célebres *Os sofrimentos do jovem Werther*, publicado por Goethe originalmente em 1774 (GOETHE, 2021) e *Ligações perigosas* de Laclos, cuja data original de publicação é 1782 (LACLOS, 2012). De certo modo, esse fenômeno também teria influenciado na forma como as cartas de amor passaram a ser escritas, mesmo num contexto privado. Coletâneas de cartas originalmente trocadas de modo privado por pessoas públicas são lidas hoje como romance e como memória (SILVA, 2002). No caso dos Fitzgerald, que se tornaram conturbadas celebridades nos Estados Unidos nos anos 1920 e 1930, adiciona-se ainda uma tendência ao sensacionalismo baseado nesse material. Lúcia V. Sander nos lembra, em sua conferência “O caráter confessional da literatura de mulheres”, que as cartas foram a porta de entrada das mulheres na literatura:

Em seus diários e cartas, primeiras manifestações literárias de mulheres, parece escoar para o papel um fluxo de sentimentos pessoais represados que encontram na literatura um meio de expressão. A mulher se vale da aprovação familiar e social à prática de uma literatura autoendereçada ou destinada a um reduzido círculo de leitores e encontra em seus diários e cartas uma forma preciosa e única de expressar o que está reprimido e desesperadamente em busca de liberação (1989, p. 38-39).

No contexto dos Fitzgerald, é sabido que Scott utilizava cartas e diários da esposa como material literário. O direito a ficcionalizar esse material autobiográfico foi motivo de contendas entre eles — inclusive por carta — no período entre 1932 e 1934, quando ela mesma escreveu em seis semanas seu único romance, *Save me the waltz* (FITZGERALD, Z., 2014), publicado em 1932, pouco antes de Scott Fitzgerald terminar um romance em que trabalhava havia anos, *Tender is the night* (FITZGERALD, F., 1995) (BRYER *et. al.*, 2002, e-book). Com isso, chamamos a atenção para o modo como as marcas residuais históricas do gênero carta pessoal se reconfiguram no gênero lírico, especialmente quanto ao caráter performativo da linguagem e conseqüentemente no endereçamento discursivo.

Conforme dissemos no início do capítulo, na Grécia Antiga, a poesia lírica era originalmente performada em público com o acompanhamento de instrumentos musicais.

Mesmo que na poesia escrita a audiência coletiva desapareça e o poema seja destinado a uma pessoa amada ou a qualquer outra entidade viva ou não, é como se o leitor “entreouvísse” (*overheard*) a declaração feita pelo poeta, por meio do endereçamento triangular (FRYE, 1957, MILL, 1981 *apud* CULLER, 2015, p. 186).

O endereçamento a um outro indivíduo ou coisa tem o efeito de prover contexto à enunciação (DAVIS, 1991 *apud* CULLER, 2015, p. 202), mas também assegura uma impressão bastante peculiar da voz, através de uma enunciação inusual, que tem, como principal objetivo, atingir o leitor, mais do que aquele a quem o discurso foi endereçado. Ele acrescenta ainda que:

poemas de amor, endereçados, à pessoa amada, nomeada ou não nomeada, real ou imaginada, acessível ou inacessível, são o exemplo principal de poemas ostensivamente endereçados a outro indivíduo, que são endereçados indiretamente a uma audiência. Alguns poemas que se endereçam a pessoas amadas reais ou potenciais podem, de fato estar se comunicando com eles em uma primeira instância, e muitos, no decorrer da história, adotaram esse modelo na tentativa de comunicar seus sentimentos à pessoa amada, mas, ao escolher compor um poema em vez de um pequeno discurso ou uma carta, optam, não apenas por uma suplementação da forma e o mérito de esforço que isso implica, mas também por um grau de indefinição no direcionamento que reorganiza a comunicação (CULLER, 2015, p. 206, tradução nossa¹⁸).

No poema “Os dias de então”, essa indefinição do direcionamento do discurso em primeira pessoa no contexto geral do poema, realça a interação com outras vozes, que não compartilham do mesmo endereçamento da primeira, mas abrangem uma destinação mais ampla e pública. As conexões construídas entre as vozes movimentam relações que se assimilam pelo choque e pelo inesperado, como veremos a seguir.

2.2.3 As vozes em cena

A fala em primeira pessoa se inicia com uma injunção, que nos contextualiza a cena de uma memória compartilhada entre Zelda Fitzgerald e o marido. “*Você se lembra das rosas no jardim de Kinneys? — você foi tão gentil, e eu pensei ‘Ele é a pessoa mais doce deste mundo’*” (ROQUETTE-PINTO, 2005a, p. 85). O saudosismo romântico e idílico é o tom da voz em primeira pessoa até o final do poema. O trecho original da carta, que corresponde à

¹⁸“*Love poems, addressed to a beloved, named or unnamed, real or imagined, accessible or inaccessible, are the primary example of poems ostensibly addressed to another individual that indirectly address an audience. Some poems that address actual or potential lovers may actually be communicated to them in the first instance, and many people through history have adopted this model for attempting to communicate their feelings to a lover, but in choosing to compose a poem rather than a little speech or a letter they have opted not just for a supplement of form and the effortful merit this made thing implies, but also for a degree of indirection that reorganizes communication*”.

voz adaptada no poema, foi escrito em 1935, durante um dos períodos em que Zelda esteve internada no hospital psiquiátrico *Sheppard and Enoch Pratt*, em Maryland:

[...] Você se lembra das rosas no jardim dos Kinneys — você era tão gracioso e eu pensei: “ele é a pessoa mais doce do mundo” e você disse “querida”. Você ainda é. O muro estava úmido e cheio de musgo quando atravessamos a rua e dissemos que amávamos o sul. Você disse essa terra adorável. A glicínia ao longo da cerca era verde e a sombra era fresca e a vida era antiga. — Eu queria ter pensado algo diferente — mas era um solidário, romântico e nostálgico pensamento. Meu cabelo estava úmido quando eu tirei meu chapéu, eu me sentia segura e em casa e você estava agradecido que eu me sentisse assim, você estava reverente. Nós estávamos dourados e felizes ao longo de todo o caminho para casa. [...] (BRYER *et. al.*, 2002, e-book, tradução nossa¹⁹).

A seção em que a carta se encontra se intitula “*Third breakdown*” (“terceiro colapso”) em referência a uma das grandes crises que a levaram a ser internada. Nos anos 1930, o relacionamento se enfraquecia com o agravamento do alcoolismo dele e da saúde mental dela. Os Estados Unidos também entravam em um período difícil, a Grande Depressão: “Assim como o próprio país, foi uma década que os levaria a reavaliar a si mesmos e desenvolver recursos internos de caráter que haviam permanecido dormentes durante o boom dos anos 20”²⁰ (BRYER *et. al.*, 2002, tradução nossa).

O primeiro trecho em verso que se intercala à voz principal traz uma lista de procedimentos abortivos, finalizada por um parêntese, que detalha o quarto procedimento. A forma como se dispõe a lista — um gênero bem distinto do trecho anterior — se acomoda ao gênero lírico, de modo que cada método aparece em um verso e o detalhamento entre parênteses é dividido entre os dois últimos versos dessa estrofe:

método aspiração
método dilatação e corte
método cesariana
método envenenamento por sal
(o bebê recebe uma injeção de uma substância salina
a pele fica queimada pelo elemento cáustico) (ROQUETTE-PINTO, 2005a, p. 85).

A impessoalidade da lista de métodos, característica do discurso médico, é abruptamente quebrada no verso iniciado por parênteses, quando o alvo dos procedimentos é

¹⁹ *You remember the roses in Kinneys yard —you were so gracious and I thought “he is the sweetest person in the world” and you said “darling.” You still are. The wall was damp and mossy when we crossed the street and said we loved the south. I thought of the south and a happy past I’d never had and I thought I was part of the south. You said you loved this lovely land. The wistaria along the fence was green and the shade was cool and life was old. —I wish I had thought something else— but it was a confederate, a romantic and nostalgic thought. My hair was damp when I took off my hat and I was safe and home and you were glad that I felt that way and you were reverent. We were gold and happy all the way home.*

²⁰ *Like the country itself, it was a decade that would lead them to reevaluate themselves and develop the inner resources of character that had lain dormant during the boom years of the twenties.*

designado como “bebê”, e não como feto. Além disso, a palavra bebê aparece no início do verso, o que muda a centralidade dos métodos abortivos para o alvo humano destes. Algo semelhante se repete no início do verso seguinte, iniciado com “a pele”, pois, mais do que o isolamento de um órgão atingido, como também é comum no discurso médico, o aspecto humano é imediatamente referido, pelo que foi explicitado no verso anterior. O resultado da leitura do segundo verso entre parênteses adquire maior brutalidade: “a pele [do bebê] fica queimada pelo elemento cáustico”. Há aqui também um ponto de contato com a biografia de Zelda Fitzgerald, a qual, em um dos muitos períodos turbulentos de seu casamento, provocou um aborto em sua segunda gravidez, pouco tempo depois do nascimento da primeira filha (MILFORD, 2013, p. 102). Esse ponto de contato traz à tona mais uma vez algo obscuro sob o verniz romântico e saudosista da enunciação de Zelda no poema.

A voz principal é retomada a partir da repetição da última frase que foi dita por ela: “*‘Ele é a pessoa mais doce deste mundo’ O muro úmido e forrado de musgo. A glicínia cobria a cerca, a sombra era fresca e a vida, uma coisa antiga*”. O caráter de interrupção é reforçado pela repetição da última frase do trecho anterior, como uma insistência da falante em dar continuidade ao que dizia. Assim, a enunciação abarca as interrupções ao discurso como se fossem intromissões de estações de rádio, de tal modo que não funciona bem se lida de maneira independente. Há uma insistência em dizer, em continuar o raciocínio e se fazer ouvida.

O mesmo não acontece com os trechos em verso, que podem ser lidos de maneira autônoma, embora apresentem ligações semânticas com a voz principal. A fala entrecortada, gaga, interrompida, silenciada, é algo que já se apresenta em livros anteriores, tanto na temática quanto na estrutura sintática lacunar e na fragmentação do verso. Essa característica é apontada por Paulo Henriques Britto (2010, p. 40), embora ele reconheça que, em *Margem de manobra*, o verso seja bem menos fragmentado e tenha maior integridade sonora em comparação aos livros anteriores.

A fragmentação da sintaxe, do discurso ou do verso são recursos bastante utilizados na lírica moderna, reveladores de uma consciência dos limites da capacidade de comunicação da lírica e das poucas possibilidades de se chegar ao outro por meio da poesia. Ao mesmo tempo, também evidencia o esforço em se chegar a esse outro através da palavra poética, apesar do distanciamento que a lírica impõe. Trata-se de um distanciamento não apenas discursivo, pelo caráter performático da linguagem lírica, mas revelador de uma desconexão entre a criação e a fruição coletiva da poesia, tornada produto de consumo, coisa autônoma a que o poeta tenta restituir vida (ADORNO, 2003, p. 69). Ao colocar em relevo a voz de Zelda

Fitzgerald, contida e interrompida entre as demais, Claudia Roquette-Pinto a faz falar, contraditoriamente restitui-lhe o poder de enunciação.

A voz da mulher na sociedade tem sido historicamente desmoralizada, contida e mesmo criminalizada, como estratégia de desintegração de comunidades para o cercamento de terras nos primórdios da acumulação capitalista e na posterior manutenção da família e da propriedade burguesa, segundo argumenta Silvia Federici (2019, 49-52). A necessidade de contenção da “maledicência” e “irracionalidade” intrinsecamente associadas à voz da mulher é de tal modo estruturante que participa ainda hoje de uma “normalidade”:

Pela perspectiva de outras tradições culturais, essa “conversa fútil entre mulheres”, na verdade, surgiria de modo bem diferente. Em muitas partes do mundo, as mulheres têm sido vistas historicamente como tecelãs da memória — aquelas que mantêm vivas as vozes do passado e as histórias das comunidades, que as transmitem às futuras gerações e que, ao fazer isso, criam uma identidade coletiva e um profundo senso de coesão. Elas também são aquelas que passam adiante os conhecimentos adquiridos e os saberes — relativos a curas medicinais, aos problemas amorosos e à compreensão do comportamento humano, a começar pelo comportamento dos homens. Rotular toda essa produção de conhecimento como “fofoca” é parte da desagregação das mulheres — é uma continuação da construção, por demonólogos, da mulher estereotipada com tendência à maldade, invejosa da riqueza e do poder de outras pessoas e pronta para escutar o diabo. É dessa forma que mulheres têm sido silenciadas e até hoje excluídas de muitos lugares onde são tomadas decisões, privadas da possibilidade de determinar a própria experiência e forçadas a encarar os relatos misóginos ou idealizados que os homens fazem delas (FEDERICI, 2019, p. 84).

Trata-se de processos históricos que ainda estão impregnados na ideologia dominante. A constituição formal de “Os dias de então” questiona as garantias em que se manifesta a voz principal, cercada de flores, das gentilezas do amado e do embotamento da memória. O deslocamento do gênero textual de origem dessa voz, em choque violento com o gênero lírico, desnatura os processos pelos quais essa voz parece livremente expressar-se.

Quando a fala de Zelda remete ao muro forrado de musgo e à cerca ornada de flores, procura recobrir o casal na redoma da memória. Para além dessa ideia de proteção, o muro e a cerca subjazem à ideia de contenção e de separatividade. A vida, designada como algo antigo, traz também nova desconfiança sobre o presente de quem fala. O vínculo harmônico com a natureza na enunciação se apresenta como índice de um paraíso perdido, o que remete a uma tradição da lírica romântica. Esse modo de expressão, que transmite uma unidade com o próprio gênio, com o outro e com a natureza, atesta, na verdade, uma cisão irremediável dessa subjetividade, conforme Adorno:

O eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade; sua identificação com a natureza, à qual sua expressão se refere, também não ocorre sem mediação. O eu lírico acabou perdendo, por assim

dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu. (ADORNO, 2003, p. 70)

As flores e pequenas criaturas do jardim aparecem ao longo de toda a obra de Claudia Roquette-Pinto, especialmente no livro anterior, *Corola*, porém não como refúgio ou enlevo espiritual. Segundo Simon e Dantas (2009, p. 226), em *Corola*, “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”. Os jardins de *Corola*, assim como a palavra e a poesia, remetem simultaneamente a encantamento e farsa, beleza e blefe, como simulacros instáveis e até perigosos, da mesma forma como se revela o jardim de “Os dias de então”.

Fabiane Borsato argumenta que “sem dúvida o jardim de *Corola* diverge 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 (BORSATO, 2011, p. 89).

Concordamos quanto à distinção a respeito do jardim neoclássico, mas acrescentamos que *Corola* (e também *Margem de manobra*) incluem o jardim neoclássico como uma natureza ideal porque domesticada e protegida, incluído aí seu aspecto ideal e libidinoso. A incipiência e instabilidade que o jardim adquire nessas obras se manifesta dialeticamente, pela dimensão moderna que esses ideais, ainda disponíveis na ideologia dominante, adquiriram simbólica e cotidianamente. O jardim de Claudia Roquette-Pinto abarca o efeito de retorno do real recalcado, conforme já haviam observado Simon e Dantas:

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 (SIMON; DANTAS, 2009, p. 233).

Essas sensações e metáforas se projetam nos limites entre o corpo e o mundo, mediados pela pele, e entre a casa e a rua, mediados pelo jardim, a cerca e o muro. A especificidade dos embates dessa subjetividade nos leva a voltar o olhar para o modo como essas relações entre o público e o privado se dão na contemporaneidade, produzindo novas formas de sofrimento nos centros urbanos.

A busca por formas de morar que pudessem proteger da violência nos grandes centros motivou a proliferação dos condomínios, nos quais se organizou “um espaço abrigado onde se concentraria a realização do prazer retinto de liberdade” (DUNKER, 2015), a salvo da violência exterior, provocada pela crescente desigualdade social. A promessa comum aos condomínios e aos hospitais psiquiátricos é a de “recuperação e reconstrução da experiência perdida” de bem-estar, proteção, prazer e liberdade. Essa promessa, que coincide em muitos sentidos com o que promete a poesia lírica, conforme atesta Adorno (2003, p. 71), não só não se cumpre, como redonda em novas demandas e lacunas, produzindo “montagens compensatórias eventualmente baseadas na erotização da perda, no cultivo da fragmentação e do estranhamento corporal” (DUNKER, 2015). É esse o ponto de vista da voz que conduz o poema, que fala a partir do confinamento de um hospital psiquiátrico, procurando reconstituir a perda do prazer e da liberdade em companhia do amado.

De volta ao poema, a segunda interrupção da voz principal, que evoca o jardim e o amado, relata os efeitos de um bombardeio que atinge civis:

Bombardearam a cidade
com bombas de fósforo
os civis atingidos
pegavam fogo e corriam
para o rio e para o mar
(dentro d’água o efeito cessava)
mas assim que emergiam para respirar
seus corpos recomeçavam a pegar fogo (ROQUETTE-PINTO, 2005a, p. 85).

O relato remete ao domínio discursivo jornalístico, que poderia aparecer em uma nota de jornal, ou em uma chamada televisiva, ou radiofônica, com atualizações a respeito de uma guerra. A indeterminação do sujeito de “bombardearam” e a indefinição a respeito da cidade faz supor que poderia ser um trecho de um texto maior que trouxesse tais especificações, assim como se capta um pedaço de uma notícia ao mudar de canal na TV ou

de estação no rádio. Se de um lado, ressaltamos, o caráter performático da linguagem lírica, aqui, os versos desprovidos de lirismo, reificados, se prestam à espetacularização da violência que se dá na difusão midiática. A imagem da combustão da pele, que apareceu no trecho anterior em verso, é retomada aqui em outro contexto e, portanto, funciona como elemento anafórico que conecta as enunciações.

A pele aparece muitas vezes em poemas de *Corola* e *Margem de manobra*. Assim como a voz, é índice de comunicação do corpo com o mundo, como já observamos. Em “Na Costa dos Esqueletos” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 71), há uma “paisagem minuciosa, coberta de pele”. Está presente como elemento erótico, por exemplo, em “entre pernas, entre braços...” (2005a, p. 26): “pele colada à pele”, em “Ele era todo liso” quando a pele do homem é comparada à pele da palma da mão. E em “Branco” (2005a, p. 43): “(esta pele, que só de pensar/ me enche o dia)”. Em outros poemas, como o que analisamos nesta seção, a pele é agredida, como em “Kit e Port” (2005a, p. 75) enquanto um casal faz sexo: “A areia e o cascalho tisanam,/ esfolam a pele”. Surge castigada pelo sol, como em “Sob o fermento” (2000b, p. 25-26), encontramos a “pele abrasada das coisas”.

O embate do corpo com uma violência abrupta vinda “de fora” já era uma tônica em *Corola*. Havia uma permeabilidade entre o dentro e o fora do corpo e da casa, intermediados pelos elementos dos jardins. (SIMON, 2009, p. 217-218). Essa permeabilidade invasiva e a presença da violência se tornam mais explícitas e brutais em *Margem de manobra*, que traz vários poemas com referências bélicas, com tiros — como em “Sítio” (ROQUETTE-PINTO, 2005a, p. 11) e “Em Sarajevo” (*idem*, p. 18) — e bombas — como em “Azul” (*idem*, p. 45), “Na montanha dos macacos” (*idem*, p. 69) e “Cidade bombardeada” (*idem*, p. 67), que abre a última seção do livro.

A voz principal segue o relato de suas memórias, repetindo a frase anterior: “*A vida, uma coisa antiga. Meu cabelo estava molhado. Você ficou reverente e eu soube que estava a salvo*”. Cria-se aí um vínculo insólito entre o discurso saudosista de Zelda e a brutalidade dos trechos em verso. A repetição de “a vida, uma coisa antiga”, sem a referência da elipse do verbo “era”, faz crer que “uma coisa antiga” se torne aí um aposto, reforçando ainda mais a ideia da obsolescência da vida diante de sua banalidade e instabilidade no tempo presente, para o qual a urgência das vozes em verso chama a atenção.

Há uma última interrupção da fala principal em prosa e segue-se mais uma sequência em versos, que também faz referência às características e efeitos de uma bomba, também de tom informativo, porém, predomina a tipologia expositiva:

depositado nos pulmões, nos rins,
o urânio 238
emite radiações alfa e beta
que causam, ao longo dos anos,
câncer nos indivíduos expostos
e anomalias genéticas
em seus filhos e netos
a vida média do urânio é de 2500 anos (ROQUETTE-PINTO, 2005a, p. 86).

Assim como, no primeiro trecho em verso, o foco eram os métodos abortivos e subitamente passa ao alvo humano desses procedimentos, aqui, o foco da exposição é o elemento urânio 238. O alvo humano só ganha maior atenção no verso “em seus filhos e netos”, em que a consanguinidade é retomada como vínculo de vida. Nos versos anteriores a este, o caráter humano é referido apenas metonimicamente (“depositado nos pulmões, nos rins”) ou anonimamente (“câncer nos indivíduos expostos”). No último verso desse trecho, entretanto, a palavra vida é atribuída não ao ser humano, cuja sobrevivência foi prejudicada e encurtada por gerações a fio, mas à duração da atividade radioativa do urânio 238, muitíssimas vezes maior que a média de vida de uma pessoa. Vale lembrar aqui que, entre o final dos anos 1990 e a publicação de *Margem de manobra* em 2005, uma sequência de guerras está em curso e pode ter motivado as referências bélicas no livro. Entre 1998 e 1999 aconteceu a Guerra do Kosovo na Iugoslávia; de 1998 a 2000, ocorria a guerra entre Eritreia e Etiópia; entre 1999 e 2000, as guerras do Congo, a segunda guerra da Chechênia; a guerra do Afeganistão, iniciada em 2001 e a do Iraque, iniciada em 2003. Claudia Roquette-Pinto declarou que os temas básicos de sua poesia são amor e guerra, na mesa redonda intitulada “Poesia tem sexo, sexo tem poesia?” (Itaú Cultural, SP, 22 nov. 2004 *apud* SIMON, 2008, p. 148).

A fala de Zelda Fitzgerald é retomada uma última vez, com a repetição da expressão “a salvo”, quando a conexão entre os discursos já fica mais evidente, ainda que seja em negativo. Em todos os trechos, nenhuma vida está a salvo, nem mesmo na memória idílica que a enunciadora transmite saudosamente ao seu marido: “*A salvo, nós dois. Felizes, dourados, enquanto atravessávamos a rua, no caminho de volta para casa*”. O retorno à casa remete, como foi dito, a uma ideia de resgate de uma condição anterior de refúgio, que parece bem distante de ser possível no presente da enunciação. O gênero que lhe dá suporte, conforme mencionamos, revela traços da tradição epistolar burguesa, que se prestava ao exercício espiritual e intelectual, uma forma de distinção social. Também o lirismo da fala de Zelda, em que sua subjetividade se projeta na natureza e na pureza de sentimentos que compartilha com o amado, revela a realidade social de que se aparta e que procura negar:

Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação da mercadoria sobre os homens, que se propagam desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida (ADORNO, 2003, p. 89).

As vozes dos trechos em verso, cujo endereçamento é mais amplo, reforçam o sentido subterrâneo da voz principal, a desumanização contra a qual reage. Ainda que não se destinem à voz em prosa, os trechos em verso dialogam com ela em um plano mais amplo, testemunhado pelo leitor como audiência (SERMET, 2019, p. 265-266). Os ideais de proteção e conforto, repetidos com alguma insistência, ficam suspensos a cada interrupção, reforçando no leitor a ideia de que algum perigo espreita a estabilidade do discurso do eu lírico. Isso se nota mesmo sem sabermos que Zelda escrevia a carta para o marido confinada em um hospital psiquiátrico entre sessões de eletrochoque.

A conformação alternada do poema coloca em oposição dois eixos enunciativos que remetem à clássica dicotomia entre alma e corpo, indivíduo e sociedade. Historicamente, a desumanização do corpo, em oposição à soberania da mente, faz parte da ideologia iluminista que, no início da Revolução Industrial, demonstrava o funcionamento do corpo humano e suas partes como uma máquina e suas engrenagens. Era trazida, para o âmbito individual, a soberania do Estado sobre o corpo social, justificando, assim, a exploração do corpo pelo trabalho assalariado nos primórdios do sistema capitalista. Trata-se de uma ideologia profundamente arraigada até hoje, dentre as que mantêm esse mesmo sistema em movimento. Silvia Federici afirma em *Calibã e a bruxa*:

A concepção de que o corpo era algo mecânico, vazio de qualquer teleologia intrínseca — as virtudes ocultas atribuídas ao corpo tanto pela magia quanto pelas superstições populares da época — pretendia fazer inteligível a possibilidade de subordiná-lo a um processo de trabalho que dependia cada vez mais de formas de comportamento uniformes e previsíveis. [...] Para Descartes, existe uma identidade entre o corpo e a natureza, já que ambos são compostos das mesmas partículas e ambos atuam obedecendo às leis físicas uniformes postas em marcha pela vontade de Deus. Desta maneira, o corpo cartesiano não apenas se empobrece e perde toda a virtude mágica; na grande divisória ontológica que institui Descartes entre a essência da humanidade e suas condições acidentais, o corpo está divorciado da pessoa, está literalmente desumanizado (FEDERICI, 2017, p. 253-254).

No poema, os trechos em verso transitam entre a máxima coisificação do corpo — alvo de uma lista de “métodos”, ou aglomerado anonimamente em grupos de “civis” ou “indivíduos” — e lapsos como chamar o feto de “bebê”, ou de mencionar os graus de parentesco das vítimas da radiação. A humanização aparece nesses atos falhos inconsistentes

com a impessoalidade desses discursos e, por meio do choque, apontam para a desumanização a que a voz de Zelda tenta resistir.

Em “Os dias de então”, cujo título aponta tanto para o passado rememorado na carta de Zelda Fitzgerald, quanto para uma contemporaneidade, pela possibilidade de leitura como “os dias de agora”, observamos uma realidade íntima em choque com realidades exteriores, aparentemente alienadas entre si. As fronteiras entre a intimidade subjetiva e o mundo exterior se aguçam pela distinção dos gêneros e do teor de cada discurso, que se entrecruzam e se amalgamam por meio de inesperadas referências entre as vozes. Isso é possibilitado pela configuração do poema como monólogo dramático, por meio do qual a enunciação principal assume uma instância lírica e dramática, ao ser deslocada de uma carta para o poema, de modo que o endereçamento não se restringe a Scott Fitzgerald, mas “constitui uma maneira de apelar ao leitor, tomado como ouvinte e convidado a se integrar em uma configuração enunciativa aberta” (SERMET, 2019, p. 265). Assim, o leitor passa a constituir-se como audiência da cena evocada pelas memórias da voz principal, é instado a realizar as conexões com as demais vozes à medida que se inteira delas e é impactado pelos choques que provocam.

O lirismo da voz de Zelda Fitzgerald se fundamenta no refúgio em dias melhores, como os “de então”, embalado pela linguagem envolvente e o cenário acolhedor. O malogro dessa promessa de felicidade, embora já cristalizada nessa “vida antiga”, é ressaltado pelas demais vozes em verso, impessoais e reificadas, que interrompem e cerceiam a voz principal. O estranho diálogo que se encena no panorama amplo do poema não se estabelece com respostas, mas se dá por meio de instabilidades formais — trechos antilíricos em verso e uma voz lírica em prosa. Além disso, traz à tona a historicidade e o desconcerto de muitas vozes e corpos desumanizados, entre os quais uma mulher, insistentemente, fala.

Encontramos aqui uma redução estrutural de uma ausência sistêmica de saídas para questões sociais contemporâneas mais amplas, que se veem adensadas na perspectiva da voz e da vivência de uma mulher. Talvez seja pelo gesto poético que resulta em dar voz — ou vozes —, que o monólogo dramático se projeta como importante recurso da poesia de autoria feminina hoje. Isso figura como um tema que ainda precisa ser mais investigado, através da análise individual e comparada de poéticas femininas na atualidade.

Ao formular essas questões em sua poesia, Claudia Roquette-Pinto traz à tona a presente desagregação do empenho no sistema literário, cujas vozes já não encontram um projeto literário coletivo. Seria arriscar muito supor que, assim como nos processos de constituição dos centros urbanos, também a literatura se gentrificou e se condominizou? Isso

teria permitido uma especialização maior dos poetas e uma descentralização dos circuitos editoriais e mesmo fora deles? São questões que não são facilmente respondidas e que também se colocam em movimento a partir desse trabalho.

CAPÍTULO 3

CORPO E CIDADE

Nos capítulos anteriores, a flor e o corpo aparecem formalmente como mediadores da voz (ou das vozes) de uma mulher que fala, como anteparos e motores do trabalho poético, que transitam entre presente e memória, lirismo e prosa, sujeito e realidade social. A flor e o corpo são índices de uma subjetividade que se impõe insistentemente, justamente por estar à beira do desaparecimento e da fragmentação. A mulher que fala nessa poesia elabora sua voz acionando diferentes tradições da poesia, em um movimento constante de busca de si mesma. É o que inscreve a poeta no sistema literário e a coloca em diálogo com o seu tempo.

Neste capítulo, discutiremos como a cidade se manifesta através da “mulher que fala”, perseguindo a visceralidade da mediação do corpo e da voz na forma do poema. A visualidade torna-se um componente fundamental para que os espaços de si e do mundo sejam representados e que se universalizam a partir de uma perspectiva feminina. Nesta etapa, serão analisados comparativamente os poemas “Cães que uivam”, de *Corola* (ROQUETTE-PINTO, 2000b, p. 105) e “Sítio” de *Margem de manobra* (2005a, p. 11).

Segundo Alfonso Berardinelli, “A cidade modifica a literatura, rompe os limites entre prosa e verso, muda as relações entre o sujeito e objeto, transforma a contemplação e a observação em registro” (2007, p. 157). A cidade transfigura a forma poética de diferentes maneiras ao longo de décadas, tendo como marcos simbólicos Charles Baudelaire e Walt Whitman, nas ficcionalizações de Paris e Nova York respectivamente. “Eles dão, de fato, a ideia imediata da coisa de que se fala e assinalam a fronteira, não só de uma época, mas também de um gênero” (2007, p. 143). O gênero, de que o crítico fala, é o gênero lírico, cujos limites são dilatados e redefinidos a partir da Modernidade.

Também no Brasil, a forma poética se modifica conforme avança a modernização das cidades, acompanhando as complexas relações entre atraso e progresso. É possível acompanhar essa complexidade em obras extensas como as de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, por exemplo. Poemas como “O cacto” (BANDEIRA, [1925] 1967, p. 246), “A flor e a náusea” (ANDRADE, [1945] 2012, p. 13-14), e *Morte e vida severina* (MELO NETO, [1955] 1996, p. 169-202) são algumas importantes fotografias que exprimem as contradições urbanas em movimento. A elaboração estética dessas obras não se dissocia da ideia da literatura como parte do marco civilizatório em um país periférico. Esse empenho não se dissocia da profunda consciência dos limites quanto às possibilidades de superação do atraso socioeconômico e histórico do país.

Nas décadas de 50 e 60, o país passava por um processo de industrialização tardia e por um impulso desenvolvimentista que culminou com a construção de Brasília. Um dos textos mais importantes que inaugura o movimento concretista se intitula “plano-piloto para poesia concreta” (1958)²¹, assinado por Augusto de Campos (1931), Haroldo de Campos (1929-2003) e Décio Pignatari (1927-2012). Como proposta radical de vanguarda, propunham uma “evolução crítica de formas”, de modo que o sentido se construísse a partir de uma estrutura “espaciotemporal” e não mais se pautasse no verso como unidade básica da poesia. Tinham Mallarmé, Pound, Cummings e Apollinaire como precursores, e pautavam-se no espírito renovador de Oswald de Andrade e na “linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso” de João Cabral de Melo Neto (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1958). Segundo Diana Junkes Martha,

O concretismo, ao romper com as formas do presente, em um momento histórico propício a seu surgimento – o Brasil da Era JK (Campos, 1992a; Aguilar, 2005) –, rompe também com o estado de coisas estabelecido, mas não a ponto de congelar uma história literária negada porque carente de sentido, como talvez tenham feito algumas vanguardas, mas de retirar dela o que contribui para a ação presente. Essa diferença é crucial para entender a singularidade das ações e a renovação propostas pelo Grupo Noigandres (MARTHA, 2017, p. 157).

A utopia de uma reinvenção crítica da poesia estava ligada à utopia de um projeto moderno de cidade, o que ainda sustenta a relação de progresso e modernização da nação e modernização literária, conforme postulou Antonio Candido no seu *Formação da Literatura Brasileira* (1975).

Nas décadas de 70 e 80, a poesia marginal vinha questionar o racionalismo formal dos concretos e os meios hegemônicos de distribuição literária (SIMON, 1999, p. 33). A conhecida “geração mimeógrafo” difundia suas obras nos círculos universitários e bares com tiragens montadas e distribuídas pelos próprios autores. Os poemas contavam com uma forma mais espontaneísta e prosaica enquanto o país passava por um recrudescimento do autoritarismo e da censura.

A partir da década de 1970, a urbanização se intensificou e fluxos cada vez maiores de migração de regiões agrárias se aglutinavam nas periferias pobres dos grandes centros urbanos. Segundo Christian Dunker,

O caso-modelo dos condomínios brasileiros chama-se Alphaville. Formado em 1973 com a aquisição de uma vasta área nos arredores da cidade de São Paulo, tornou-se,

²¹ Publicado originalmente *Noigandres 4*, São Paulo, edição dos autores Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, 1958.

depois de Brasília, um signo maior de nossa capacidade de planejamento e construção de novas formas de vida. Um bairro artificial, formado por uma série de condomínios interligados, com um centro empresarial e comercial, em uma área antes ocupada por posseiros, destinada por zoneamento e plano diretor a indústrias não poluentes. A última objeção ocupacional remonta ao fato de que ali se previa também área para uma reserva indígena (DUNKER, 2015, e-book).

Esse era também o início das *gated communities* no Brasil, ou os chamados condomínios fechados. Essa nova forma de organização (e de segregação) dos espaços urbanos gerou novas formas de mal-estar social, segundo o psicanalista, que chama de “lógica do condomínio a transformação dos problemas relativos à saúde pública, mental e geral, em meros problemas de gestão” (DUNKER, 2015, e-book). A poesia teria ainda fôlego para representar esteticamente essas novas configurações sociais?

Maria Iumna Simon ao mesmo tempo reconhece a importância da reatividade proposta pela poesia marginal, mas aponta também para um esvaziamento das utopias que moviam o empenho dos intelectuais, que impulsionava a produção literária.

[...] Se dentre os recentes foi este o movimento mais explícito na crítica à mitologia modernizadora, esta crítica ficou no entanto marcada por sua circunstância política imediata. Justamente porque tal mitologia se identificava com a ditadura, naquele momento emblemático do assim chamado “milagre brasileiro”, em que se acentuaram a repressão política, a violência policial, a censura e a paralisação cultural, a poesia marginal desconfiou da vinculação entre poesia e progresso. [...] Contra qualquer agrura o narcisismo poderia ser ativado, acreditando-se que na subjetividade se concentrava o enfrentamento das censuras da sociedade (SIMON, 1999, p. 33).

Nos anos 2000, quando Claudia Roquette-Pinto publica *Corola*, mais de 80% da população brasileira vive nas cidades²². Isso significa que “é predominantemente urbana a imaginação literária brasileira”, o que aponta para “uma reconfiguração artística das tensões entre localismo e cosmopolitismo, rural e urbano” (SÜSSEKIND, 2005, p. 61). A ideia de uma resistência ou empenho coletivo por meio da literatura, isto é, a presença de uma “tradição empenhada” como traço do sistema literário, enfraqueceu-se progressivamente até não estar mais disponível, segundo Simon:

É a partir da “década perdida”, como se designa lá a regressão econômica e social dos anos 80, que presenciamos a desmistificação cabal do que foi o radicalismo poético nas suas diferentes versões — desmistificação que vem acompanhada de uma desconfiança, esta sim radical, na possibilidade de realização do sujeito, ou melhor, na potência dos sujeitos como agentes transformadores da linguagem e da própria sociedade. (SIMON, 1999, p. 34).

²² De acordo com o Censo 2010, no ano 2000, 81,22% da população brasileira era urbana. Fonte: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=8>

A autora considera ainda que a poesia dos anos 80 tenha se calcado em uma revisitação frívola das tradições literárias e a dos anos 90 em um pluralismo estético esvaziado (1999, p. 35).

Diana Junkes faz um importante contraponto a esse balanço, ao comentar a pós-utopia na obra de Haroldo de Campos. A autora afirma que a pós-utopia proposta por Haroldo não substitui a utopia — esta que também sustentava o empenho das gerações anteriores — mas questiona criticamente suas bases (MARTHA, 2017, p. 160; 163). Além disso, a autora compreende que utopia e pós-utopia caminham juntas de maneira dialética e integrada a partir da década de 70 (p. 155-156).

Se for possível o paralelo, esse reposicionamento pós-utópico faz com que a poesia contemporânea também participe de um modo distinto do sistema literário, em relação à literatura produzida entre as décadas de 1920 e 1970. É uma suposição que está longe de se esgotar e sem dúvida depende de um estudo mais robusto que o nosso.

O que podemos supor a respeito da poesia de Claudia Roquette-Pinto é que se reconhece uma organicidade em relação ao sistema literário, com um aproveitamento consciente dos recursos e dicções tradicionais de modo a revelar seus limites e os redimensionar. O poema de Roquette-Pinto, à sua maneira, se apropria das desagregações, contradições e impasses dessa situação literária e também urbana, já que a forma poética também é transformada pela organização social.

Sobre *Corola*, a poeta comenta, em entrevista concedida a Dau Bastos et al., que “ao lê-lo, alguns críticos enfatizaram muito a erudição, a busca da palavra rara, preciosa, que, em minha opinião, não tem nada a ver com minha poesia. Tampouco faz sentido dizer que minha poesia acontece ‘fora do mundo’. Para mim, tudo era muito concreto” (ROQUETTE-PINTO, 2012, p. 185). Iumna Simon comenta que o poema “Sítio” foi escrito “para responder à incompreensão que cercava o seu trabalho”, já que sua poesia era “apontada muitas vezes como intimista, metaforizante, fechada em si mesma e fora da vida” (SIMON, 2008, p. 145).

É a partir da publicação do poema “Sítio”, primeiramente na revista *Inimigo Rumor*, em maio de 2001 e, posteriormente, em 2005, abrindo o livro *Margem de manobra*, que a cidade passou a tornar-se visível na obra de Claudia Roquette-Pinto. Esse poema joga uma nova luz sobre os poemas do livro de 2005, dentre os quais a referencialidade urbana é mais explícita, mas também sobre a obra anterior da autora, dando visibilidade à experiência urbana presente nos poemas de *Corola* (2000b).

É preciso considerar que, mais do que um topônimo, a cidade se ficcionaliza na poesia a partir de um processo que afeta toda a elaboração lírica, fazendo convergir atraso e progresso, localismo e cosmopolitismo, arcaísmo e inovação estética. Se, por um lado, em *Corola*, a experiência urbana é recalcada pelo isolamento e mergulho interior do sujeito poético (SIMON, 2008, p. 228), o olhar confinado há muito internalizou a violência embutida na domesticação dos espaços privados supostamente resguardados, marcados socialmente como lugares femininos.

Lígia Chiappini (1996) comenta a respeito da obra de Clarice Lispector a relação dinâmica e indissociável entre o existencial e o social, o linguístico e o feminino. É por uma perspectiva semelhante que Claudia Roquette-Pinto trata a violência urbana e não simplesmente a inclui no poema (SIMON, 2008, p. 154). A metalinguagem, em diálogo com outras vozes (líricas ou não) e outras linguagens artísticas, dá oportunidade à poesia para questionar a si mesma sensibilizada que está a voz lírica pelo mundo que a rodeia.

O poema “Sítio” recebeu muitas análises relevantes, como de Marcelo Sandmann (2002), Maria Iumna Simon (2008), entre outros. Em um ensaio que estuda a temática do ar e das névoas comparativamente na poesia de Carlos Drummond de Andrade, Chico Alvim, Rubens Rodrigues Torres Filho e Claudia Roquette-Pinto, Betina Bischof (2015) compara os poemas “Sítio”, de *Margem de manobra* e “Cães que uivam”, de *Corola*. Bischof procura compreender as relações entre a lírica e a experiência social brasileira a partir das imagens do ar e suas figurações (nuvens, névoa, luar) com base em interpretações dessas imagens na pintura de Guignard. Os poemas escolhidos revelam o alcance e as possibilidades de se divisar e reordenar os contornos das formas e seus obstáculos na cidade, conforme o momento histórico em que são publicados. Nesse contexto, os poemas “Cães que uivam” e “Sítio”, com sua sonoridade estridente e visualidade difícil, interpelam impasses do nosso tempo.

“Cães que uivam”

Cães que uivam, não para a lua
— ao meio-dia.
Cães, numa angústia canina,
rasgando o ar empoçado
na cuba de marasmo
que flutua entre as esquinas.
Rasgam melhor com a voz
do que os dentes
a coisa nua, doente,
que o sol oculta
mas presencia.
Está dentro ou arqueia
sobre a cidade dopada

e cada vez mais estranha?
Lateja sob o tampo
da tarde que estupora
(no céu o avião pôs um risco)
vermelha,
de entranhas de fora (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 105).

“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.
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
(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?* (ROQUETTE-PINTO, 2005a, p. 11-12)

3.1 Ruído motor

Não passa despercebido que a sonoridade é veia pulsante na poesia de Claudia Roquette-Pinto. Como observou Paulo Henriques Britto (2009, p. 7), a musicalidade se manifesta nesta poesia em uma variedade que vai dos sonetos de *Os dias gagos* (1993), passando pelo verso livre fraturado de *Saxífraga* (1997) até a prosa poética, que aparece pela primeira vez no livro de 1997 e se consolida em *Margem de manobra* (2005a). Em *Corola* (2005) e *Margem de manobra*, a sonoridade é dinâmica e geralmente responde aos conteúdos do poema, seja por espelhamento ou por contraposição.

“Cães que uivam”, do livro *Corola*, se destaca da maioria dos demais por ser um dos poucos que apresenta um cenário mais aberto e urbano, diferente dos demais poemas, cuja continuidade é marcada pelos cenários do jardim e dos espaços domésticos. O poema que vem logo antes, “Primeiro as franjas” (2000b, p. 103), talvez prepare essa saída à rua, mas traz um tom mais contemplativo do que “Cães que uivam”.

Primeiro as franjas de papel-metal,
dedos fustigando a tarde.
O ar de gasolina arde
enquanto você enche o tanque.
Depois os restos mortais
de uma placa — cega, muda —
dançando conforme a música
do vento, naquele sinal.
E agora este pôr-do-sol
sobrenatural de tão rosa
desaba sobre o asfalto sem rugas.
Viu as nuvens?
(pescoços de ganso
que esticam no espanto da fuga (ROQUETTE-PINTO, 2000b, p. 103).

O rosa do pôr-do-sol e os gansos das nuvens são ainda reminiscências do jardim. O ar, no entanto, já arde de gasolina: o sinal de incômodo coletivo que repercute em “Cães que uivam” e em “Sítio”. O ar é também por onde se propaga o som e, em “Cães que uivam”, o ar não flui, precisa ser rasgado pela voz dos cães. A recorrência das vogais abertas nos versos maiores traz ao poema uma sonoridade esganiçada e as aliterações sibilantes parecem cerrar as palavras entre os dentes. A seguir, os sons de /s/ aparecem destacados em negrito e as vogais abertas estão sublinhadas:

Cães que uivam, não para a lua
— ao meio-dia.
Cães, numa angústia canina,
rasgando o ar empocado
na cuba de marasmo
que flutua entre as esquinas.
Rasgam melhor com a voz
do que os dentes
a coisa nua, doente,
que o sol oculta
mas presencia.
Está dentro ou arqueia
sobre a cidade dopada
e cada vez mais estranha?
Lateja sob o tampo
da tarde que estupora
(no céu o avião pôs um risco)
vermelha,
de entranhas de fora.

A sonoridade do poema transmite não só angústia, mas raiva, que faz mostrar os dentes com o encadeamento de sibilantes, como em “Cães numa angústia canina,/ rasgando o ar empoçado” e em “Sobre a cidade dopada/ e cada vez mais estranha?”. As vogais abertas tônicas se reforçam pela repetição em “ar empocado” e na “cuba de marasmo” transmitindo o tédio e o torpor da cidade, que oferece resistência à voz cortante dos cães.

O poema quer dar voz aos cães, mas não possibilita enxergar com precisão para onde se direciona sua angústia e sua raiva: a “coisa” está ao mesmo tempo evidente e oculta pelo sol:

Rasgam melhor com a voz
do que os dentes
a coisa nua, doente,
que o sol oculta
mas presencia.

Há um alongamento das sílabas nesse trecho, por meio dos ditongos orais — como em “coisa nua”; “o sol oculta” — e nasais — como em dentes e doente —, o que sugere que a voz poética também esteja contaminada pelo tédio da cidade.

A pergunta do eu lírico nos versos seguintes (12-14) interrompe a pequena narrativa e reforça a imprecisão visual e referencial. Porém nessa mesma pergunta e nos versos 15 e 16, sucede-se um encadeamento de oclusivas consonantais (/d/, /b/, /p/, /t/ e /k/) que faz culminar a tensão semântica e sonora construída nos versos anteriores.

Está dentro ou arqueia
sobre a cidade dopada
e cada vez mais estranha?
Lateja soo tampo
da tarde que estupora

O bloqueio da passagem de ar pelos sons oclusivos oferece uma resistência sonora a ao tédio: soa como uma panela em fervura prestes a entornar o caldo. A cidade e o ar latejam sob essa tensão até que a própria tarde se rompa “de entranhas de fora”.

Na pergunta, o eu lírico não discerne se “a coisa nua, doente” parte de dentro (o espaço individual, subjetivo, privado) ou de fora (o espaço público, coletivo). Essa relação é reveladora de uma desconexão entre esses dois âmbitos na sociedade contemporânea, uma situação que o poema também nos faz presenciar. Segundo Betina Bischof,

[...] a expressão de uma poeta singular (Claudia Roquette-Pinto) abre o seu poema ao peso (dobrado) do mundo, expondo, sem matizes, “a coisa nua, doente” a que de

fato convém dar voz, mas fazendo também com que, nesse movimento, a própria subjetividade se enfraqueça, se esgarce: em sua poesia “(...) o objeto visto sobrepuja a visão do sujeito, cuja potência de revelação diminui e sai rebaixada” (*apud* SIMON, 2009, p. 223). (BISCHOF, p. 42).

A voz poética, assim como os cães, quer rasgar o tédio e o torpor da cidade. Como temos visto, pela reiterada identificação entre a voz, o corpo e o poema, o gesto de rasgar dessa voz arrisca a própria integridade subjetiva, de modo que a voz que fala fica “de entranhas de fora”.

Em “Sítio”, as sensações de angústia e falta de saída são metaforizadas no som, que parece não se propagar no ar espesso: “entre panos úmidos, mudos” (v. 5); “ruído motor, desespero surdo.” (v. 10). Já nos primeiros versos, o eco dos sons em /o/ e a multiplicidade de tônicas parece fazer soar um alarme: “O morro está pegando fogo./ O ar incômodo, grosso,/ faz do menor movimento um esforço”. Maria Iumna Simon comenta a respeito da tonicidade no poema:

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 intermediárias), que sobrecarrega o verso com acentuações fortes, espelhadas pelas rimas toantes, gerando um efeito de suspensão, opressão e lerdeza que subjetiviza a denotação: ‘[o] mOrro estÁ pegAndo fOgo. / [o] Ar incÔmodo, grOsso, / fAz do menOr movimEnto um esfOrço.’. Esse modo de trabalhar os planos objetivo e subjetivo assinala a dificuldade de separá-los em meio à conflagração e o quanto o acontecimento externo contamina a intimidade” (SIMON, 2008, p. 149-150).

É algo que prossegue por quase todo o poema. O alongamento das tônicas finalizadas em /r/ e em nasais nos versos 15-18 acrescenta-lhes uma languidez e reforça o abandono sugerido pelas imagens:

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).

O alongamento das tônicas segue nos versos seguintes, pela presença das nasais de alguns ditongos, como se a voz poética buscasse por alguns instantes algum deleite perdido no próprio lirismo, deslocado no meio desse cenário: penugens e flores que não se sabe de onde vieram:

Uma penugem antagonista
deitou nas folhas dos crisântemos
e vai escurecendo, dia-a-dia,

os olhos das margaridas,
o coração das rosas.

Assim como a imagem do cão agonizante, o escurecimento dos olhos das margaridas e do coração das rosas completa o tom de presságio nessa tarde em que o sol resistia em se por. O trecho seguinte reforça a confusão referencial em relação ao tempo e à visualidade: há pouco não se podia acompanhar a trajetória do sol e parece ser incerto se é fim de tarde ou início da manhã, ou quanto tempo se passou. A sonoridade, que até então conduzia harmonicamente imagens irreconciliáveis, é tensionada pelos sons oclusivos, que ecoam a queda de agulhas sobre os olhos e ouvidos logo antes do evento fatal:

De madrugada,
muda na caixa refrigerada,
a carga de agulhas cai queimando
tímpanos, pálpebras:

Em seguida, o ritmo da prosa se insere no poema quase junto com o impacto da bala, que já se anunciava nos versos anteriores. A sonoridade alarmante do poema parece aumentar a intensidade desse impacto, em “uma onda de perplexidade” que “retroage pelo poema todo” (SIMON, 2008, p. 151), agravada pelo fato de que a vítima não o tenha visto ou ouvido, sequer o tenha podido antecipar, como o leitor. A sonoridade deflagra nos poemas, como um rastilho de pólvora, o que parece estar reiteradamente bloqueado pela visão e, mesmo o que poderia trazer algum consolo (alguma utopia?) está indisponível ao olhar.

Em meio à interferência prosaica, em itálico, de uma notícia que chega como um ruído de fora do poema, a fala do menino é registrada na mesma tipologia em redondo, a mesma do restante do poema. Isso é um dos elementos, que, segundo Simon, sugere a identificação entre a voz poética e a do menino: “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)” (SIMON 2008, p. 150-151).

Embora a sonoridade no poema grite, a voz poética está sitiada e confusa, como o menino baleado, e se mostra insuficiente para nomear o tempo e o espaço dos acontecimentos. Simon lembra que

a palavra que indicia 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”). [...] Todos estão mudos em “Sítio”, menos o menino que solta suas

últimas palavras em meio a um mar de ruídos, fumaça e tiros (SIMON, 2008, p. 151-152, grifos da autora).

A tensão entre o apelo sonoro do poema e o apagamento sonoro da presença humana, muda e coisificada no cenário de “Sítio” culmina na fala tardia e desamparada do menino: “Pai, acho que um bicho me mordeu”. Essa tensão é um dos recursos que dá centralidade ao elemento humano. Os carros transpiram e têm “olhos”, como as margaridas e as rosas têm “coração”: fragmentos de um corpo que assume vida nas coisas, a despeito da vida que falta no poema. Há em “Sítio” um registro do reduzido alcance do poeta diante do que pode organizar ou exprimir com a voz e com o olhar na contemporaneidade.

A eloquência do poema está em sistematicamente comprometer o leitor nos ruídos e imagens da cidade no poema, que começa com um incêndio e termina com um tiro. As tensões sonoras são colocadas em suspenso e sequer são dissolvidas ou atenuadas pela beleza dos crisântemos, margaridas e rosas. Claudia Roquette-Pinto considera fundamental que o leitor tenha parte na experiência explosiva do poema, como afirmou em entrevista a Mariana Mendes: “Eu sempre gosto de comparar ele [o poema] com uma granada. O poema é fruto do espanto [...]. O bom poema explode alguma coisa em você, ele explode na tua cara” (ROQUETTE-PINTO, 2019, '14"-9'29"), parafraseando Ferreira Gullar²³. É entre panos mudos, e desespero surdo que a poeta urde o incômodo tácito de sua voz e prepara o terreno para o espanto.

3.2 O cão

A respeito de um célebre poema de García Lorca sobre Nova York, escrito em 1929, Alfonso Berardinelli comenta: “com o assassinio sistemático da Natureza, inclusive da natureza humana, a cidade não é mais adequada ao *flâneur*; é pura angústia” (BERARDINELLI, 2007 p. 171). Em Baudelaire, “a solidão necessita banhar-se na multidão para perceber a si mesma” (*idem*, 2007, p. 145). A multidão, nos dois poemas de Claudia Roquette-Pinto, não está visível; ela é indisponível sequer para divisar alguma solidão. Em *Margem de manobra*, os cenários mais amplos estão sem ninguém, como é o caso de “Na costa dos esqueletos” (2005, p. 71) e “Cidade bombardeada” (2005, p. 67). A natureza que resta em “Sítio” e “Cães que uivam” se condensa na figura do animal doméstico. Estando na

²³ A autora conta, na mesma entrevista, que, nas inúmeras vezes em que viu o poeta falar, ele sempre contava a mesma anedota em que passeava por uma calçada de Copacabana e um pombo voou em seu rosto, como uma explosão. Ele dizia que o poema é fruto do espanto, é esse pombo “explodindo na cara”.

rua, o cão está deslocado de onde passou a habitar por força da domesticação humana. O cão evoca sentidos de abandono e violência nos dois poemas. Em “Sítio”, o cenário não abriga diretamente, nenhum humano, a não ser pelo menino, que aparece ao final, para morrer em seguida. Em “Cães que uivam” as ruas, ao meio-dia, também não têm gente. Ali, o cão assume atributos mais marcadamente humanos, como a angústia e a voz (em vez de latidos ou ganidos): sofrem e falam como homens.

Há em nossa tradição poética alguma recorrência dessa metáfora, profundamente cidadina, que funde o homem e o animal de rua. Em “O bicho”, de Manuel Bandeira, o ser que revira os detritos atrás de comida recebe os atributos de um animal: cata a comida em vez de a pegar e, em vez de a comer ou experimentar, engole-a. Antes que se revele que o “bicho” era um homem, partilhando com o leitor a fala de espanto, o eu lírico ressalva que não era um gato ou um rato:

“O bicho”

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem (BANDEIRA, 1986, p. 179).

Em “O cão sem plumas” (MELO NETO, 1996, p. 105), a metáfora do cão condensa tanto o rio Capibaribe quanto o homem: ambos “migram” pelo interior de Pernambuco até chegar ao litoral, onde fica a porção mais urbanizada de Recife.

Como o rio
aqueles homens são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz,
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa roem tão fundo
até o que não têm.) (MELO NETO, 1996, p. 108)

O cão assume os atributos da paisagem por onde passa, tornando-se coisa sem nunca deixar de ser homem, ou ainda: ao tornar-se coisa, resalta-se ainda mais sua humanidade, torna-se mais concreto e real. Em boa parte de sua trajetória ao longo do poema, “há uma contínua analogia entre o modelo de representação do Capibaribe e o espaço de penúria social que o cerca” (SECCHIN, 1999, p. 73).

Em “Sítio”, o mar se transforma num “cachorro imenso, trêmulo,/ vomitando uma espuma de bile”. O mar é talvez a parte mais bonita do cartão-postal do Rio de Janeiro, cercada pelas montanhas, que apresenta a cidade como mercadoria turística. É também parte mais “domesticada”, ou amansada pelo olhar, o Rio solar, o “Rio 40º”. No meio de uma atmosfera em que mal se respira “o ar incômodo, grosso” e mal se enxerga “debaixo desta cúpula de pó”, a única visão possível “não traz nenhum consolo” e se transforma num cão moribundo, que aparece como agouro de outra morte, no fim do poema. Parece continuar a trajetória do cão sem plumas cabralino, depois de encontrar o mar. Entretanto, enquanto a espessura do cão sem plumas se desdobra em vida, “porque é mais espessa/ a vida/ que se luta cada dia” (MELO NETO, 1996, p. 116), o cão de “Sítio” “vem acabar de morrer na nossa porta”. A “penugem antagonista”, que vem seguida, complementa a remissão ao poema de João Cabral em um trecho que merecerá maior atenção mais adiante por sua relevância na construção da visualidade no poema.

Em “Sítio”, a cidade aparece ao mesmo tempo como estranha e como se ali estivesse desde sempre. A banalidade das vozes e das imagens delicadamente domésticas intensificam a perplexidade diante da violência, em uma linguagem que converge erudição e prosaísmo:

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 descontrole 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 poesia da autora, 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 (SIMON, 2008, p. 149).

Em “Cães que uivam” a estranheza é expressa pela pergunta do eu lírico. A autora parece ensaiar ali a complexidade formal de “Sítio”, em que a estranheza é plasmada nos

contrastes formais entre imagens urbanas e líricas, entre uma entonação poética e prosaica (reforçada pela distinção tipológica entre itálico e redondo)²⁴.

Está dentro ou arqueia
sobre a cidade dopada
e cada vez mais estranha? (2000b, p. 105)

Os “cães que uivam” vêm trazer sua angústia canina, cuja redundância aumenta sua expressividade agressiva. O que afinal rasgam — com a voz e não com os dentes — esses cães? O eu lírico pergunta em uma fala solitária e retórica, se “a coisa nua, doente” está dentro da cidade ou arqueia sobre ela. A indefinição do que é essa coisa certamente recai sobre toda a cidade, se mistura ao “ar empoçado”, que também é rasgado pelos cães, nos espaços domésticos e públicos, transformados pelo poema em um enorme corpo ferido:

O ar parece ser também o sujeito do último período (nos últimos quatro versos); ali a matéria etérea, informe, encontra-se presa (sob o *tampo da tarde*) e lateja; se a palavra (*latejar*) sugere um campo semântico ligado à dor, logo se vê que essa dor — ou aspecto físico de matéria rasgada (assim como o ar é lacerado pela voz dos cães) — acompanha o contexto ligado ao corpo, deixando-se apreender, na exposição do risco que o avião deixa no céu, como entranhas “de fora” de uma tarde que estupora (BISCHOF, 2015, p. 35).

A imagem da “cuba de marasmo”, que ergue um “tampo” sobre a tarde em “Cães que uivam” se repete em “Sítio”:

O sol devia estar se pondo, agora
— mas como confirmar sua trajetória
debaixo desta cúpula de pó,
este céu invertido?

É uma imagem que segue a referência de um dos “*Spleen*” de Charles Baudelaire, em que descreve a atmosfera de Paris:

Quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa
Sobre o espírito exposto aos tédios e aos açoites,
E, unguindo toda a curva do horizonte, estampa
Um dia mais escuro e triste do que as noites; (BAUDELAIRE, 1985, p. 297).

²⁴ “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” (SIMON, 2008, p. 150).

A cidade baudelairiana é retomada como “um lugar de estranhamento [...], o lugar da melancolia, da perda contínua” (BERARDINELLI, 2007, p. 145). Falta entretanto o principal elemento de elaboração da subjetividade lírica baudelairiana na cidade: o choque com o outro. Esse choque, em Roquette-Pinto, é certamente de outra ordem em uma cidade periférica na contemporaneidade e vai além do que Benjamin chamou de “perda da experiência” individual e coletiva na modernidade:

Quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie.” (BENJAMIN, 1987, p. 114).

É algo que, de certo modo, a poesia roqueteana procura simbolizar na sua busca sistemática pelo choque com o leitor.

Nos cenários urbanos de Claudia Roquette-Pinto, não é a noite, mas a claridade do dia que reforça o marasmo e o torpor da cidade. O uivo dos cães se direciona explicitamente “Não para a lua/ — ao meio-dia”. Em uma poesia que tem cultivado “zonas de sombra” e de imprecisão como motor de sua fala, a claridade solar, que remete à racionalidade e à precisão, é muitas vezes referida como perigosa e opressiva. Em “Sítio”, “o sol devia estar se pondo agora” e apesar disso, a claridade não permite enxergar o “ar incômodo e grosso”, “debaixo desta cúpula de pó”. O ar de “Sítio”, com seu “caldo sujo de claras em neve”, tem consistência semelhante ao “ar empoçado” de “Cães que uivam”.

As metáforas de umidade e estagnação, que dificultam a circulação e a respiração na cidade assumem, no ar, a estagnação do rio de “O cão sem plumas”, que atravança sua fluidez em lama e que “amolece seus ossos” (MELO NETO, 1996, p. 111). Mesmo o trânsito discursivo do poema cabralino segue aos trancos, com parênteses, intercalações e lacunas sintáticas. O rio metamorfoseado em lama, em cão, em homem, adquire uma espessura que anseia por dar conta do real (“como todo o real é espesso, aquele rio é espesso e real” (p. 115), por manifestar no poema o que “incomoda de vida” (p. 114). Assim também em meio ao ar “incômodo e grosso” de “Sítio”, o poema faz cair uma “carga de agulhas” “queimando tímpanos, pálpebras” tentando furar o entorpecimento da cidade. O pacto de incômodo também se estabelece em “Cães que uivam”, pelo que a voz ainda pode “rasgar” e pela visão, do que fica paradoxalmente explícito e oculto pelo sol.

3.3. Os olhos das margaridas

Na poesia de Claudia Roquette-Pinto a poeta desenvolve uma visualidade muito aproximada dos objetos e seres. Os “vagalumes tontos contra a teia”, de “O dia inteiro” (p. 17), o “orvalho escuro que pousa/ na pele”, em “Ainda úmidas” (p. 43), “os nós, renitentes, nos sapatos”, em “Conhecer” (p. 45) e “a miríade de pelos acesos” em “Uma cor” (p. 87) são alguns exemplos, todos de *Corola* (2000b). O olhar também está contido sucessivamente por ambientes fechados, nos quais se abre (ou se fecha) uma janela ou persianas. Ainda em *Corola*, na p. 33, “o que não/ fala arfa no ar da sala, / toma a casa, vaza pelo vão,/ de cada janela sonsa”. Na p. 63, o confinamento se projeta no “espelho em frente à janela/ no quarto a persianas fechadas”. Nos poemas em que o olhar se abre em cenários mais amplos, como em “Cães que uivam”, de *Corola*, e em “Sítio”, de *Margem de manobra*, o enclausuramento do ar na cidade não se distingue do confinamento dos demais espaços domésticos. O próprio corpo reproduz essa sensação, como nos poemas “Até onde a respiração me leve” (“as costelas fecham o leque,/ mínimo nó de escuro que me ocupa”) (2000b, p. 47); “Dalí” (“o ar rarefeito, no peito/ que encolhe [...]”) (2000b, p. 71) e “A notícia” (“A notícia abriu a força/ as persianas do peito”) (2000b, p. 89).

Em “Cães que uivam”, o olhar é ofuscado pelo sol a pino. A “coisa nua, doente” que os cães “rasgam” com a voz não traz mais detalhes visuais do que seja. A confiança na claridade parece ser justamente o que traz o perigo, quando o sol oculta e testemunha o que se passa: aparentemente, tudo o que está muito às claras é sumariamente ignorado, banalizado. Faz lembrar a violência gritada pelo jornalismo-policia ou “jornalismo-verdade” exibida na hora do almoço, amortecida pela própria repetição, alternada com amenidades publicitárias. Justamente por estar tão às claras, gratuita, reiterada, entorpece, anestesia. Em meio aos barulhos que poderiam conduzir a esse ruído branco narcotizante, a voz do poema parece trazer o incômodo e a penumbra necessários que permitam ver os contornos, portadora de uma lucidez própria.

Em “Sítio”, o olhar também se turva à luz do dia e não se pode acompanhar a trajetória do sol. Além das metáforas sobre a densidade do ar, o que se passa ao redor reforça essa percepção: a fumaça do morro ardendo e do engarrafamento de carros, embora estes estejam de “olhos acesos”. A visão mais ampla e mais bela que se oferece, o mar, é anulada pela banalidade que assume diante das sensações disparadas pelos outros quadros. Um último refúgio visual que se oferece no poema aparece em um jardim em meio ao ar pesado da

cidade: um cenário em miniatura, que figura como um souvenir da própria poesia de Claudia Roquette-Pinto:

Uma penugem antagonista
deitou nas folhas dos crisântemos.
e vai escurecendo, dia-a-dia,
os olhos das margaridas,
o coração das rosas.

O jardim como “meta-cenário” é caracterizado por Simon e Dantas como um recurso recorrente na poesia de Claudia Roquette-Pinto, por meio do qual a própria poesia se vê refletida: “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” (SIMON; DANTAS, 2009, p. 229).

Os autores afirmam ainda que, por meio desse recurso, “identifica-se a peculiaridade da voz feminina que, confinada na cena de um jardim, fala nos poemas” (2009. p. 215). Nesse “hipotético jardim”²⁵, que contrasta com a atmosfera espessa da cidade, a “penugem antagonista” se deita e as flores estão cada dia mais imersas em escuridão. No contraste dessa simulação lírica também se revela o impasse da ficcionalização da espessura do real que o rodeia. Há uma melancolia ligada à visão, à perda desse sentido (como percepção visual e como propósito ou utopia). Betina Bischof comenta a respeito dessa representação do ar na poesia:

[Vagner] Camilo²⁶ chama a atenção, seguindo ainda a leitura de Chambers, para a interpretação da “frequência com que comparece, na obra de Flaubert, Baudelaire e Nerval, entre outros, a ‘visão de um universo sujeito à melancolia’ acompanhado de ‘notações de poeira, nevoeiros e nuvens’”, em que se estabeleceria a correspondência com “um espaço mental e psíquico invadido pelos ‘vapores’. Tal vaporização se explica porque, na melancolia, há sempre o sentimento não só de indiferença, mas também de falta, de algo que se perdeu, se evaporou” (BISCHOF, 2015, p. 31).

Bischof avalia que, na atmosfera de “Cães que uivam” e “Sítio”, os contornos são ainda mais difusos e o ar é ainda mais enevoado do que se verifica em “Opaco”, de Drummond, do livro *Claro Enigma* (ANDRADE, 1995, p. 43): “Drummond talvez consiga tornar mais nítidos os contornos e impulsos (estéticos, políticos) dos vários elementos do

²⁵ Referência a um trecho do poema “O dia inteiro”, de Corola: “[...] nem ao menos/ um botão incipiente/ no recorte da janela/ empresta foco ao hipotético jardim” (ROQUETTE-PINTO, 2000b, p. 17)

²⁶ CAMILO, V. *Drummond. Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.159.

poema (mantendo o desejo pela efetivação dos gestos e pelo desbloqueio do impulso utópico), por meio de seu próprio projeto poético.” (BISCHOF, 2015, p. 41).

Segundo Bischof, a visualidade na poesia de Claudia Roquette-Pinto traz uma marca do nosso tempo, uma dificuldade de se distinguir e ordenar os aspectos dos impasses da contemporaneidade, e maior ainda de se propor alguma saída. Algo que intensifica essa experiência visual em seus poemas, vertiginosa, difusa e muito aproximada, perpassa a particularidade dessa mulher que fala, segundo Simon e Dantas. Os autores fazem referência a uma importante análise de Gilda de Mello e Souza sobre *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector (SIMON; DANTAS, 2009, p. 221-222). A partir da posição da mulher de classe média, situação social de muitas narradoras de Clarice, Gilda procura compreender o que chamou de “a vocação da minúcia, o apego ao detalhe sensível na transcrição do real”:

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 monumentos 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 (SOUZA, 1980, p. 70).

Lígia Chiappini também retoma essa análise para reforçar que o caráter profundamente existencial da obra de Clarice Lispector, geralmente apontado pela crítica, não se separa do social. Apenas *A hora da estrela* e alguns contos são geralmente categorizados como “sociais”. Chiappini comenta ainda que vários textos críticos sobre Clarice procuram buscar separadamente o que há também de “linguístico” ou de “feminino”, sem considerar a relação dinâmica de todos esses aspectos dentro de um projeto coerente (CHIAPPINI, 1996, p. 61). Uma impressão semelhante é assumida por parte da crítica sobre poesia de Claudia Roquette-Pinto, também tida como ensimesmada e fora do mundo, como já dissemos.

A peculiaridade “míope” e confinada do olhar de uma mulher, segundo Chiappini, universaliza-se na experiência urbana.

Assim, espaço confinado e tempo expandido, ambos fracionados, seriam “divisados de muito perto e num lampejo”, num “vertiginoso relance”.

Nada mais citadino, afinado com a angústia da metrópole, do que essa preocupação em fixar o “urgente instante de agora”, buscando “surpreender num lúcido lampejo todo o sentido da vida, o que implica a busca dos avessos, do que os sentidos deixam escapar, “O inacessível, o inexprimível, aquilo que não tem cheiro e não tem cor, aquilo que ainda não foi dito” (CHIAPPINI, 1996, p. 61).

As multidões, o outro de classe, estão difusos, fragmentados ou metaforizados, como a cidade, na poesia de Claudia Roquette-Pinto. Porém assim também se encontra a subjetividade da mulher que fala em seus poemas, que ao mesmo tempo resiste pela insistência em dizer, em não se anular vertiginosamente ²⁷.

A cidade se torna visível na poesia de Claudia Roquette-Pinto por meio das “formas difíceis” e da diminuição drástica da possibilidade de “um olhar claro sobre as coisas e o mundo — e sobre a sua possibilidade de transformação”, como analisou Bischof (2015, p. 42). Entretanto, ainda que Bischof concorde com Simon que vivemos um tempo de “falência do impulso utópico e descrença crônica nas possibilidades de superação do sistema produtivo em que vivemos” (SIMON, 2009, p. 222), acredita que a poesia de Claudia Roquette-Pinto revela um “esforço de oferecer, ainda, em algum ponto de sua estrutura, um caminho que leve para fora (para a utopia, para a flor ou luz — estética, mas também política, num sentido amplo – que passa com dificuldade por entre as trevas)” (BISCHOF, 2015, p. 42).

De fato, aquilo que visualmente em sua poesia está na penumbra obriga a aproximar o olhar, a aguçar a percepção. A consciência dessas limitações é o que leva a enxergar mais adiante, pelo reflexo lírico, como os versos que encerram o poema “Na costa dos esqueletos”:
“Sei que o que os olhos ferem/ é só reflexo e não limite./ Todas as coisas me habitam” (ROQUETTE-PINTO, 2005a, p. 71). Sabendo que se move no mundo “como coisa num universo de coisas”, o assume em sua poesia, que procura ocupar com o gume de sua voz e com a concretude do corpo. Através das especificidades de uma experiência feminina, desvela a lógica reificante das relações na cidade contemporânea e aguça o olhar e os ouvidos para a experiência humana, ainda que seja pela voz dos cães, ou de um menino atravessado por uma bala.

²⁷ Referência ao poema “O princípio da poesia”, de *Corola*: “Vertigem ciclotímica de anular-se./ Olho cego, surgo e mudo/ de Dédalo/ enreda pétala a pétala o seu botão de fracasso” (ROQUETTE-PINTO, 2000b, p. 53).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para enxergarmos as relações entre o particular e o universal, a subjetividade poética e a poesia, o eu e o mundo na poesia de Cláudia Roquette-Pinto, investigamos sua obra a partir do prisma da mulher que fala. O “feminino”, como traço incontornável na produção e na recepção de sua poesia, nos levou a identificar elementos estruturais que condensam e dão forma a tais relações dialéticas. Nesse contexto, procuramos compreender a voz e o corpo como eixos coesivos na obra da autora, especialmente em *Corola* (2000b) e *Margem de manobra* (2005a), mediadores das relações estabelecidas entre a mulher que fala na forma poética e a cidade. Por meio da leitura do poema “Exílio”, de *Margem de manobra*, procuraremos recuperar algumas sínteses de nosso trabalho.

Porque passeou entre confetes
numa grande sala vazia
(sapatos batiam nos tacos
no compasso da monotonia)
como as ondas contra os cascos,
aquela lembrança batia
contra as têmeoras no espaço
que dentro do crânio se abria,
oco, desesperançado,
necessariamente ecoando
o coração, apátrida (ROQUETTE-PINTO, 2005a, p. 79).

A voz ganha relevo na obra de Cláudia Roquette-Pinto por sua recorrente nomeação e de suas respectivas derivações nos poemas, como a fala, o silêncio, os ruídos e o grito. Também é nomeada pela representação concreta de sua fisiologia — a garganta, o pescoço, os pulmões, a respiração e o fôlego. É a via concreta que ancora a voz no poema e na sociedade: o corpo. O pensamento e o raciocínio se fazem descortinar à medida que o poema se elabora, como um processo construtivo de sua voz poética. Em dois poemas de *Corola*, isso transparece na imagem do desenrolar paciente de um fio, como em “O dia inteiro”: “perseguido uma ideia:/ vaga-lumes tontos contra a teia de especulações [...] longe daqui, de mim [...] segura apenas por um fio, frágil e fissil/ [...] é tudo de que disponho” (2000b, p. 17). Também em “Amor-emaranhado”: [...] De linhas retas, apenas/ o fio que desenrolo,/ exausta, embora atenta,/ sem conhecer a mão/ que o estende na outra ponta (2000b p. 27).

Ainda em *Corola*, os poemas “Por que você me abandona” (p. 31) e “Escrita” (p. 77) fazem um par dessa relação contraditória. O primeiro inicia com o verso que o intitula, logo após a dedicatória “à poesia”: “Por que você me abandona / no vértice da vertigem/ quando a

chuva cai [...]”. O segundo equipara a escrita, usada como vocativo, à referência materna indicada nos parênteses “(*dia das mães*)”, que o poema: “Escrita, / é você que me resgata/ do limiar iminente do nada/ que borbulha [...]”. Vimos que a subjetividade que se manifesta nessa poesia escapa à autorreferência direta, mas aparece figurada na flor e no corpo, que tornam palpáveis os procedimentos especulativos da voz poética.

Em “Exílio”, nota-se um desdobramento do sujeito poético na terceira pessoa, evidenciada a partir do primeiro verso: “Porque passeou entre confetes”. O sujeito vai se apresentando de fora para dentro, primeiramente pela visão do caminhar solitário pela sala depois de uma festa, quem sabe, de carnaval, pelo detalhe visualmente aproximado dos sapatos sobre os confetes. A visão passa por lembranças ainda mais antigas e se aproxima até o interior do crânio, que violentamente se abre, onde ecoa o coração. O percurso visual que se afunila em direção a essa interioridade e, portanto, assume uma projeção da subjetividade poética, remete à visão míope, que Gilda de Mello e Souza relacionou ao universo feminino, plasmado na linguagem de Clarice Lispector. Falamos dessa qualidade, que marca o olhar na obra de Cláudia Roquette-Pinto, especialmente no primeiro e no terceiro capítulos desse trabalho. Chegamos a Mello e Souza a partir do que detectaram Simon e Dantas (2009) na interpretação de *Corola* e do que Lígia Chiappini (1996) retomou em sua leitura de Clarice Lispector. No contexto de algumas das sínteses a que remetemos a partir do poema “Exílio”, é oportuno recuperar brevemente o que diz Souza (1980) sobre essa visualidade:

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 (SOUZA, 1980, p. 70).

O fato de que essas marcas são notáveis não só na forma poética de Cláudia Roquette-Pinto, mas possivelmente também na obra de diversas outras mulheres da poesia contemporânea, como ficou indicado em nossa pesquisa, é revelador de que: 1) A condição da mulher, que se vê plasmada na fatura estética permanece social e historicamente sitiada, em diferentes intensidades e níveis conforme os recortes de classe, raça e orientação sexual, a despeito das ideologias emancipatórias que mascaram a complexidade dos processos sociais. 2) Tal visualidade, que compõe uma das facetas formais de um topos feminino de expressão poética assume uma condição que ultrapassa a especificidade do gênero feminino, uma vez que converge, na forma estética, os impasses da experiência humana na contemporaneidade.

Voltando ao poema “Exílio”, o título remonta a um desterro ou degredo da pátria, reiterado no último verso (“o coração apátrida”). No entanto, esse desterro percorre um movimento a partir de um ambiente recluso — a sala de uma casa — e segue vertiginosamente cada vez mais para dentro do sujeito. O olhar assume, no que há de paradoxal nesse exílio para dentro, uma falta de saídas resultante do que é vetado por essa visão. O poema se coloca em movimento no próprio corpo do eu lírico, que persegue a poesia, como se perseguisse a si mesma e suas próprias memórias, seus próprios passos que ecoam. Assim como se sustenta pelo fio da poesia, ainda que prestes a se romper, também se reconhece a cada golpe que soa no poema. O lugar por onde caminha está vazio como o crânio: como em uma boneca russa, os espaços ociosos contêm um ao outro e se fecham sobre o sujeito. O exílio para dentro de si evidencia uma ruptura com a coletividade, com a própria terra. A constatação dessa ruptura, aparentemente conformada, “desesperançada”, evidencia uma resistência por meio da qual a voz se sustenta e cujos ecos reverberam nos sapatos, nos cascos e no crânio.

Como se viu ao longo das análises dos capítulos anteriores, a sonoridade dos poemas de Claudia Roquette-Pinto comparece ativamente na composição de sentido, dos mais líricos aos mais prosaicos. Em “Exílio” o percurso visual de fora a dentro é acompanhado de “imagens sonoras” dos golpes dos sapatos no chão, das ondas sobre os cascos, e das lembranças dentro do crânio. A camada sonora também ecoa o ritmo dessas batidas. “Exílio” é um dos poucos de *Margem de manobra* com esquema rítmico e rímico mais nitidamente marcado. Dos versos 1 a 10, as sílabas oscilam entre 7 e 9 sílabas, em ritmo quase sempre ternário, como uma valsa de fim de festa, mimetizando também a “monotonia” mencionada no verso 4. As nasalizações /õ/ do verso 5 alongam as sílabas, ecoam o barulho das ondas nos cascos e quebram com a repetição da oclusiva velar /k/: “**como as ondas contra os cascos,**”.

Os sons nasais aparecem em todos os versos, transmitindo a impressão de um ralentando em cada um deles, uma breve suspensão, que reforça constância da oscilação rítmica, como a das ondas. As oclusivas se repetem ao longo de todo o poema e mimetizam os golpes dos sapatos e da lembrança. A quebra maior de métrica e de ritmo se dá no último verso, que se refere justamente ao coração. Contraditoriamente, o órgão que mantém a pulsação de vida, aparece em descompasso com o ritmo do poema, em desalinho com o resto do corpo. Nele o coração ecoa, mas está exilado.

“Aquele lembrança” (v. 6), apesar de persistente, nos mostra que chegamos tarde para conhecê-la e mesmo a voz poética não é capaz de nomeá-la. A lembrança “esquecida”, no entanto, retorna como um sintoma ou um trauma. Em meio ao cenário doméstico da sala, a

remissão um tanto deslocada e anacrônica aos navios (pela metonímia dos cascos, no v. 5), , de tão breve, parece servir mais de imediato à função sonora pela rima com “tacos” (v. 3), “espaço” (v. 7) e “desesperançado” (v. 9). No entanto, o verso 5, “como as ondas sobre os cascos”, estabelece uma profunda relação com o título do poema, com memórias arcaicas e dessituadas e com o “coração apátrida”, exilado no próprio corpo. Assim como o corpo assume esse caráter de fronteira ambígua de choque e transfiguração — em relação a si, ao mundo e à literatura —, também o mar se interpõe como espaço de pertencimento e exílio, por onde chegaram ao País tanto os ideais de civilização, quanto a escravatura e a violenta exploração da terra. Na história do Brasil e da formação de nossa literatura, o exílio é paradoxalmente uma das marcas mais fundamentais de pertencimento à nação.

Segundo nos lembra Roberto Schwarz, o descompasso entre as ideologias europeias de progresso e civilização importadas pelo projeto colonizador e a realidade de um Brasil agrário e escravocrata são formadores do espírito nacional:

É claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobrindo o essencial a exploração do trabalho. Entre nós, as mesmas idéias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original (SCHWARZ, 1973, p. 151).

As primeiras manifestações de originalidade de nossa literatura se deram pela falha em assimilar fidedignamente as formas e ideologias europeias, que embalavam o desejo de inscrição do País na civilização através da literatura. O Romantismo e o Arcadismo foram momentos decisivos, que deram início ao sistema literário nacional. (CANDIDO, 1997, vol. 1, p. 16-17). É por meio desse olhar, por assim dizer, deslocado em relação ao Brasil, que Gonçalves Dias compôs o poema que teve trechos cristalizados em nosso hino nacional, a “Canção do exílio” ([1843]1974, pp. 59-60). Somente com Machado de Assis, a articulação das contradições entre localismo e universalismo pôde ser sintetizada pela primeira vez em toda sua complexidade.

No Modernismo Brasileiro a “Canção do exílio” foi recuperada em versões de poetas como Juó Bananére, Oswald de Andrade e Murilo Mendes (MENESES, 2001 *apud* FONSECA, 2017), que procuraram se apropriar criticamente do Brasil de que falava o poema de Gonçalves Dias. Cada um a seu modo, ainda reinventavam uma ideia de nação em suas obras. Aos poucos o ímpeto de superação, que ampliou o alcance linguístico e representativo na poesia, pôde ser assimilado de modo mais consistente e consciente nas fases seguintes,

assim como as diferentes tradições nacionais e europeias que iam constituindo nossa literatura.

Ainda em 1934, a “Canção do exílio” reaparece, assimilada e reformulada em “Hino nacional”, de Carlos Drummond de Andrade. O poema se inicia com o louvor e a adoração cínica do Brasil, que remete à abundância da natureza do poema de Gonçalves Dias, por trás da qual o Brasil se esconde”. “Hino nacional” segue remetendo a imagens de cultura e progresso importados pelas elites, elas mesmas postas no próprio país, e finaliza com o esquecimento e a constatação da inexistência do Brasil e dos brasileiros. O poema “é construído de tal forma que deixa ver os andaimes desse edifício da imaginação do Brasil pelos brasileiros, incluída aí a imaginação mítica do ‘país não oficial’ de alguns dos primeiros modernistas” (PILATI, 2007, p. 199).

Em Drummond, culminou uma consciência de desagregação do sentido formativo da nação, que se organizou na forma poética pelo impulso participativo e muitas vezes melancólico de *Sentimento do mundo* ([1940] 2002) e *A rosa do povo* ([1945] 2003). Em *Claro Enigma* ([1951] 1995), o princípio participativo daquelas obras assumiu sua face negativa e desiludida (PILATI, 2007, p. 168).

No poema “Exílio”, de Claudia Roquette-Pinto, embora o horizonte da nação esteja interdito pelas contenções espaciais e do olhar míope, que conduzem o leitor aos sapatos e círculos de confete no chão até o interior do crânio, é referido pelo degrado solitário do eu lírico. Talvez ainda traga, na lembrança vaga, mas insistente, as marcas do esquecimento a que se referiu Drummond em “Hino nacional”.

Na obra de Claudia Roquette-Pinto, a natureza, que majestosamente já representou o Brasil imaginado em nossa literatura, aparece reduzida e domesticada, mas também perversa e grotesca no cenário do jardim. É do poema “Campo de flores”, de *Claro enigma* (ANDRADE, 1995, pp. 59-60), uma das epígrafes de *Corola*: “Onde não há jardim, as flores nascem de um/ secreto investimento em formas improváveis”. Claudia Roquette-Pinto cultivou em sua poesia a imprecisão e a indefinição dos contornos, que já era antevista por Drummond. Também nomeada por Simon como “ansiedade referencial” (2009, p. 224) e sintomática na poesia contemporânea, as formas improváveis da poesia de Roquette-Pinto se veem condensadas na consistência da presença da flor em sua poesia.

Como vimos no Capítulo 1, a flor assimila e transfigura na forma poética o senso comum da feminilidade e um sentido amplo e autorreferente da própria poesia. Aí também se verificam referências mais ou menos visíveis de tradições poéticas nacionais e universais. O “topos apologético” ou “topos de modéstia”, indicado por Wolosky (2001) na poesia escrita

por mulheres aponta para uma sustentação enunciativa que passa pela diminuição, negação ou pela restrição da própria voz. É por meio de um controverso autoexílio, que a voz poética de Claudia Roquette-Pinto se coloca em movimento permanente de busca, deliberadamente em rota de colisão — consigo mesma, com as expectativas de sua recepção crítica e com as referências que assimila. O sistema literário pressupõe “a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel, um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros” (CANDIDO, 1997, vol. 1, p. 23). É através da particularidade da mulher que fala, plasmada na forma poética, que Claudia Roquette-Pinto se incorpora ao sistema literário nacional.

No segundo capítulo, as leituras de “Não a garganta” e “Dentro do pescoço” evidenciam a fronteira do corpo, que violentamente nega e ancora em sua materialidade a voz poética. Em “Os dias de então”, A voz feminina de Zelda Fitzgerald, se encontra exilada no mergulho das lembranças de um passado idealizado, em desencontro com as vozes e corpos anônimos que a cercam no monólogo dramático. É a presença da audiência, na outra ponta do poema, que torna possível reconstituir o concerto das vozes.

No terceiro capítulo, procuramos compreender como a cidade, que já se manifestava em negativo nas obras de Claudia Roquette-Pinto até *Corola*, se revelou de maneira mais evidente em *Margem de manobra*, mas ainda por meio de um “investimento em formas improváveis”. “Cães que uivam” é o único de *Corola* que assimila o cenário urbano mais diretamente e antecipa essa presença de modo mais elaborado no livro seguinte, especialmente em “Sítio”. Em ambos os poemas o movimento e o olhar são tolhidos pela densidade do ar e o ofuscamento do sol, que tornam inviável divisar o horizonte, seja na busca por consolo ou saída.

Nosso trabalho aponta para investigações posteriores a respeito de outras poetisas mulheres ou de um conjunto comparativo de obras, e se é possível estabelecer entre suas obras tendências estéticas que dialogam no nível mais profundo da forma poética. Também fica sugerida a investigação de como essas obras podem assimilar novas constituições de voz (ou de vozes) poéticas na contemporaneidade. O que conecta ainda essas vozes ao sistema literário nacional? Há ainda um empenho “residual” na organização formal dessas vozes na poesia contemporânea?

Mesmo solitária e sitiada dentro de si, na casa ou no ar empoçado da cidade, a voz lírica de Claudia Roquette-Pinto. resiste justamente por conhecer o risco da própria extinção. Elabora na forma poética algum encontro, erótico ou violento, construído na explosão ou na

queda. Talvez o pertencimento sistêmico de Claudia Roquette-Pinto em relação à poesia escrita por mulheres e à poesia contemporânea como um todo esteja justamente na expressão da falência tácita do empenho e das utopias de um Brasil que não existe. E se acaso existe, é uma deformidade, assim como o poeta, como se lê nos últimos versos do poema “Alma corsária”:

Mas se me perguntarem o que é um poeta
(eu daria tudo o que era meu por nada),
eu digo.
o poeta é uma deformidade (ROQUETTE-PINTO, 2010, p. 78).²⁸

²⁸ O poema “Alma corsária” deve ser publicado ainda em 2022 no livro *Alma corsária & poemas do Rio*, segundo informações da autora em suas redes sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de Literatura I*. Tradução Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALVES, Franklin; GANDOLFI, Leonardo. Ou a sintaxe orgânica de Claudia Roquette-Pinto. In: *Zunái - Revista de poesia & debates*. s/l, 2005. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/leo_gandolfi_franklin_alves_claudia_roquette_pinto.htm. Acesso em: 10 jan 2022.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

BARBOSA, Aline Leal. Sylvia Plath, Cláudia Roquette-Pinto e os limites da escrita: uma poética do autoaniquilamento. *Revista Criação & Crítica*, (23), 89-102. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/152202/152731>. Acesso em: 20 jan 2022.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico na periferia do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. III).

BENJAMIN, Walter. Walter Benjamin – Obras escolhidas. Vol. 1. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BISCHOF, Betina. Opressão, Opacidade e transparência: imagens do ar na poesia brasileira moderna e contemporânea. *Literatura e Sociedade*. n. 20 (20) pp. 26-42. São Paulo: USP, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i20p26-42>. Acesso em: 30 mar 2022.

BOAL, Augusto. *Teatro del oprimido: Teoría y práctica*. Barcelona: Alba, 2013, e-book, paginação irregular.

BORSATO, Fabiane Renata. Solidão de naufrago: a poética de Claudia Roquette-Pinto nos jardins de Corola. *Revista de Letras*. São Paulo, v. 51, n. 2, p. 83-100, jul/dez. 2011. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/5720/4459>. Acesso em: 2 set. 2021.

BOSCO, Francisco. Orelha do livro. In: ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Margem de manobra*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005.

- BRITTO, Paulo Henriques. Apresentação. In: ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Claudia Roquette-Pinto por Paulo Henriques Britto*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 7-43. (Coleção Ciranda da Poesia).
- BRITTO, Paulo Henriques. Orelha do livro. In: ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Os dias gagos*. Rio de Janeiro: Edição da autora, 1991.
- BRYER, Jackson R. et al. *Dear Scott, Dearest Zelda: The Love Letters of F. Scott and Zelda Fitzgerald*. Nova York: St. Martins Press, 2002, e-book, paginação irregular.
- CAMILO, V. *Drummond. Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Itatiaia, 1997, vol. 1
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CHIAPPINI, Ligia *Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar* — Leitura de Clarice Lispector. *Literatura e sociedade*. v. 1 n. 1 São Paulo: USP, 1996.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada. Sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia, Tradução Iside Mesquita e Vagner Camilo. In: *Revista USP*, São Paulo, USP, n. 84, p. 112-128, dez/fev, 2009/2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790/15608>>. Acesso em: 22 jul. 2021.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução: Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. *Signótica*, v. 25, n. 1, p. 221-241, jan./jun. 2013.
- CULLER, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2015.
- DIAS, Antônio. Gonçalves. *Ainda uma vez, adeus! Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Manancial; MEC, 1974.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015, paginação irregular.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *Mulheres e caça às bruxas*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FERRAZ, Heitor. *Claudia Roquette-Pinto. Trópico*. s/l, s/d. In: MARANI, Eloíza. *Fortuna crítica e metapoesia em Claudia Roquette-Pinto*. Três Lagoas, 2015. Dissertação (Mestrado - Estudos Literários) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS.

FITZGERALD, F. S. *O Grande Gatsby*. Tradução: Vanessa Barbara. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2011.

FITZGERALD, F. S. *Tender is the night*. Nova York: Scribner Book Company, 1995.

FITZGERALD, Z. *Esta valsa é minha*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FONSECA, Maria Augusta. Ainda uma vez, a "Canção do exílio" e cantos paralelos. *Revista brasileira de psicanálise*. São Paulo, v. 51, n. 1, p. 193-205, mar. 2017. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2017000100015&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em em 20 abr. 2022.

FONTELA, Orides. *Poesia reunida*. (1969-1996): Cosac Naify, São Paulo, 2006

GUIZZO, Antonio Rediver. *O jardim de si: paisagens líricas: paisagens líricas de Claudia Roquette-Pinto*, 2014, 174 páginas. Tese (Doutorado em Letras — Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade do Oeste do Paraná — UNIOESTE, Cascavel, 2014.

GIRARDI, Eduardo Paulon. *Atlas da Questão Agrária Brasileira*. Presidente Prudente: Unesp/NERA, 2008. Disponível em: http://www.atlasbrasilagrario.com.br/con_subsubcat/populacao#:~:text=Atlas%20da%20Quest%C3%A3o%20Agr%C3%A1ria%20Brasileira&text=Em%201950%20a%20popula%C3%A7%C3%A3o%20brasileira,%2C4%25%20em%20cinq%C3%BCenta%20anos. Acesso em: 30/03/2022.

GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução: Maurício Mendonça Cardozo. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2021.

GULLAR, Ferreira. *A luta corporal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras 2021.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Esses poetas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

JUNQUEIRA, Ivan. Eliot e a poética do fragmento *In: ELIOT, T. S. Poesia*. Tradução: Ivan Junqueira, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

LACLOS, C. *As relações perigosas*. Tradução: Dorothée de Bruchard. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2012.

LUKÁCS, György. A característica mais geral do reflexo lírico. *In: Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Col. Pensamento Crítico n. 13. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

MACEDO, Sybele; PARAVIDINI, João Luiz Leitão; PRÓCHNO, Caio César Souza Camargo. "Corpo e marca: tatuagem como forma de subjetivação" *In: Revista Subjetividades*, Unifor: Fortaleza, 14(1): 152-161, abril, 2014. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rs/v14n1/14.pdf>. Acesso em: 20 fev 2022.

MARANI, Eloíza. *Fortuna crítica e metapoesia em Claudia Roquette-Pinto*. Três Lagoas, 2015. Dissertação (Mestrado - Estudos Literários) - Universidade Federal de Mato Grosso do

Sul - UFMS.

MARCUSCHI, Luís Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2020.

MARTHA, Diana Junkes Bueno. Constelações pós-utópicas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: UnB, n. 51, Ago 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-4018518> . Acesso em: 15 mar 2022.

MEIRELES, Cecília. *Antologia poética*. São Paulo: Global, 2013.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*: Volume único. Organização: Marly de Oliveira, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENEZES, Aline Jesus de. *Ariel e Corola: a seiva descalça no solo poético de Sylvia Plath e Claudia Roquette-Pinto*. 2021. 179 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Distrito Federal, 2021.

MILFORD, Nancy. *Zelda*. New York: Harper Perennial, 2013.

MOLES, Abraham. *O kitsch: a arte da felicidade*. Tradução: Sèrgio Miceli, São Paulo: Perspectiva, 2012, Col. Debates, n. 68.

PILATI, Alexandre. *O poeta nacional sem nação: impasses da formação do Brasil na lírica de Carlos Drummond de Andrade*. 2007. 222 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira)-Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

PILATI, Alexandre. *A nação drummondiana: quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

PILATI, Alexandre. Consciência lírica e trabalho na poesia de Orides Fontela. *XII Congresso Internacional da ABRALIC*. Curitiba, 2011.

ROCHE-JACQUES, Shelley Jane. Uma introdução ao monólogo dramático. Tradução Carlos Cortez Minchillo. In: PILATI, Alexandre et al. (org.). *Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética*. Campinas: Pontes Editores, 2020.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. 2ª ed. *zona de sombra*. Rio de Janeiro, 7letras, 2000.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Claudia Roquette-Pinto por Paulo Henriques Britto*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 7-43. (Coleção Ciranda da Poesia).

ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Corola*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. É impossível verbalizar o que realmente interessa. Entrevista concedida a Dau Bastos, Eduardo Coelho e Lucas Magdiel. In: BASTOS, Dau (Org.). *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 4 n. 7, p. 173-186. Rio de Janeiro: UFRJ 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17354>. Acesso em 3 set. 2021.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. Encontros de Interrogação. Itaú Cultural. s/l, novembro de 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z2imRYRpCyo> . Acesso em 12 de abril de 2022.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Entre lobo e cão*. São Paulo: Circuito, 2014.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Entrelivros*. s/l, 2005. In: MARANI, Eloíza. *Fortuna crítica e metapoesia em Claudia Roquette-Pinto*. Três Lagoas, 2015. Dissertação (Mestrado - Estudos Literários) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. Entrevista concedida à jornalista Mariana Mendes. [Vídeo de 19'22"']. Resenha de Corola, mais entrevista com a autora. Bondelê. [#50]. Publicada em 3 mai. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sdRB9C28t3g&t=738s>. Acesso em: 3 set. 2021. (Canal do YouTube).

ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Margem de manobra*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005.

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

ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Saxífraga*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993.

SANDER, Lucia V. O caráter confessional da literatura de mulheres. A mulher e a literatura. *Organon*: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, v. 16, n. 16, p. 38-51, 1989. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/39482>>. Acesso em: 25 ago. 2021.

SANDMANN, Marcelo. Das coisas dentro do dia-a-dia. In: *Oroboros* - revista de poesia e arte. Paraná, n. 3 2004.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: *Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 3, p. 150-161, 1973.

SECCHIN, Antônio Carlos. Entre a erudição e a simplicidade. *Jornal do Brasil. Caderno Ideias*, Rio de Janeiro, 1994 In: MARANI, Eloíza. *Fortuna crítica e metapoesia em Claudia Roquette-Pinto*. Três Lagoas, 2015. Dissertação (Mestrado — Estudos Literários) — Universidade Federal de Mato Grosso do Sul — UFMS.

SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999

SERMET, Joëlle de. *O endereçamento lírico*. Tradução Francine Fernandes Weiss Ricieri e Maria Lúcia Dias Mendes. In: *Lettres Françaises*, São Paulo, Unifesp, v. 2, n. 20, p. 261-279, 2019. Disponível em: < <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/13565/8975>> . Acesso em: 22 jul. 2021.

SILVA, Jane Quintiliano Guimarães. *Um estudo sobre o gênero carta pessoal: das práticas comunicativas aos indícios de interatividade na escrita dos textos*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SIMON, Iumna Maria. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. no 1999, n. 55, p. 27-36, 1999. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-55/#591665474a54c> Acesso em 12 abr 2022

SIMON, Iumna Maria. Poema e bala perdida. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 32, Questões de gênero, p. 145-159, 2008. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9574>. Acesso em: 12 dez. 2019.

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 jul. 2016.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. 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: 12 abr 2022.

SOUZA, Gilda de Mello e. O vertiginoso relance In: *Comentário*. Rio de Janeiro, 1963, republicado em *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980 (Coleção O Baile das Quatro Artes).

SUSSEKIND, Flora. *Desterritorialização e forma literária*. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: USP, v. 10 n. 8 (2005). Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19619/21683>> Acesso em: 30/03/2022.

VASCONCELOS, Selma. *João Cabral de Melo Neto: Retrato falado do poeta*. Recife: Ed. do Autor, 2009.

VIRIATO, Lucas; MORAES, Marilene. Poesia é tecnologia de ponta da língua. Plástico Bolha, Rio de Janeiro, setembro de 2006. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/39309526/download-pdf-jornal-plastico-bolha>. Acesso em: 10 de janeiro de 2022.

WOLOSKY, Shira. *The art of poetry: How to read a poem*. New York: Oxford University Press, 2001, e-book, paginação irregular.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!*: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Tradução: Paulo Cazar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.