

Desde seu primeiro livro, a poesia de Claudia Roquette-Pinto apresenta algumas características que vieram a se tornar suas marcas registradas. A que talvez seja mais comumente associada a seu nome é a forte visualidade. Pode-se mesmo dizer que, para a maioria dos leitores de poesia, Claudia é acima de tudo uma poeta de imagens, em cuja obra abundam menções a flores e folhagens e alusões a obras de arte — quadros, fotografias, esculturas, móveis. No entanto, embora seja de fato um dos recursos mais importantes na sua obra, a visualidade está presente de modo particularmente enfático do segundo ao quarto livro dos cinco que ela publicou até agora, mas na sua mais recente publicação é a narrativa, e não o jogo de imagens, que assume o primeiro plano. O que parece ser uma constante em todo seu percurso poético até agora é uma musicalidade requintada, uma atenção extrema para o poema como objeto sonoro. Essa musicalidade se manifesta das formas mais variadas — desde o soneto, na seção inicial de *Os dias gagos*, seu livro de estreia, passando pelo verso livre fraturado que é o modo principal de *Saxífraga*, e chegando à prosa poética — forma adotada pela primeira vez em *Saxífraga*, que se reafirma em *Zona de sombra* e, saltando *Corola*, atinge a plenitude em *Margem de manobra*.

Se quisermos apontar alguma outra característica que está presente do primeiro ao último livro de Claudia, teríamos que indicar algo que é também uma marca de geração, um movimento de reação ao espontaneísmo confessional da poesia marginal: o caráter essencialmente construído e pensado de sua poesia, sua condição assumida de obra elaborada por alguém que conhece os recursos de sua arte e os utiliza de modo consciente. Esse aspecto da poesia de Claudia se reflete também numa certa impessoalidade de tom, que se torna o modo dominante a partir do segundo livro — mas que, como veremos, é quebrada num poema muito recente, divulgado após a publicação de sua última coletânea. Porém entenda-se que “impessoalidade” aqui não significa frieza emocional nem concentração na metalinguagem; a poesia de Claudia Roquette-Pinto é acima de tudo lírica. O que se quer dizer é que o eu poético que vamos encontrar a partir de *Saxífraga* não traz muitas marcas explícitas de individualidade, referências abertas a classe social, faixa etária, vivências geracionais, filiação ideológica ou religiosa, nem ao seu percurso biográfico. Essas marcas sem dúvida existem, mas são discretas, e raramente ocupam posição de destaque.

Uma outra característica pode parecer óbvia demais para mencionar: a feminilidade. Afinal, os poemas de Claudia — principalmente os do seu primeiro livro — falam em 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 seria isso motivo suficiente para rotularmos a poesia de Claudia Roquette-Pinto de feminina — numa acepção de “poesia feminina” que queira dizer algo mais do 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 voltada para os seres — mas nesse caso o que dizer dos poemas brutalmente magníficos de *Margem de manobra*? Ou então o que dizer da ternura amorosa de um Mário Quintana ou Manuel Bandeira? Em vez de tentar caracterizar a poesia de Claudia como “feminina”, talvez seja mais sensato simplesmente observar que sua poesia contém as marcas deixadas por sua condição de mulher, tal como a poesia escrita por homens certamente há de ter traços associados à condição do homem. Porém a condição de mulher jamais é enfatizada, muito menos assumida como bandeira ou causa, na obra desta autora. É um dado da realidade da poeta — um dado importante, sem dúvida, mas tão importante quanto muitos outros.

Assim, ao contrário do que se dava com muitos nomes representativos da geração anterior, cuja poesia era concebida dentro de um projeto que conjugava arte e vida, em que a elaboração formal era muitas vezes encarada como um falseamento do vivido, como falta de “autenticidade”, o trabalho de Claudia — como o de muitos de seus companheiros de geração — nada tem de espontaneísta. Porém nada seria mais inapropriado que rotular sua poesia de “formalista”. A matéria-prima dessa poesia, como a de toda obra poética digna de nota, é a existência da autora; para o leitor que conhece os rudimentos de sua biografia, não é difícil encontrar nos seus poemas alusões a episódios de sua vida. À parte as ocorrências comuns à vida de tantas mulheres — o amor, a maternidade, a separação, a maturidade, a consciência da aproximação da velhice — o leitor informado se depara com detalhes mais pessoais, individualizantes. Porém o material biográfico é apenas um ponto de partida, uma matéria-prima que passa por uma intensa elaboração antes de se cristalizar num poema realizado. Assim, por exemplo, de toda a experiência traumática de ter uma irmã sequestrada por criminosos, tudo que chega à superfície concreta de sua poesia são os versos “a porta do barraco /onde a mulher sequestrada espera” e uma outra referência, igualmente breve, num poema posterior. E apenas o leitor que sabe que a autora converteu-se ao budismo haverá de perceber a discreta dedicatória de um poema “para Dzongsar Khyentse Rinpoche”, um lama butanês. Nada poderia estar mais distante do projeto literário de

Claudia Roquette-Pinto do que a sensacionalização de episódios de sua vida, ou que a utilização da poesia como veículo de propaganda de uma seita religiosa. Por outro lado, sua proposta é também muito diversa da assumida por vários poetas das últimas décadas, os quais afastam de sua poesia tanto quanto possível qualquer referência que não seja a obras de arte ou produções intelectuais. Pelo contrário, desde o começo a poesia de Claudia é, no sentido estrito da palavra, *visceral*, jamais se esquivando da experiência da corporalidade; e no livro mais recente essa característica de sua obra é levada a um extremo, abordando da maneira mais direta um tipo de material que, nas mãos de um artista menos inteligente e sutil, poderia com facilidade resvalar nos efeitos fáceis do denunciamento ou do sensacionalismo. *Margem de manobra* é, entre outras coisas, uma prova de que Claudia Roquette-Pinto não tem medo de correr riscos. Como observou certa vez Elizabeth Bishop, o sentimentalismo é de fato extremamente poderoso, e não há maneira mais fácil ter um impacto forte sobre o leitor do que apelar para suas emoções. Mas é igualmente fácil passar uma impressão superficial de sofisticação intelectual espalhando pelo texto menções a poetas difíceis e filmes *cult*, e esquivando-se de todo e qualquer recurso às emoções. É só o artista fraco que se afasta prudentemente de tudo que pode resvalar em sentimentalismo, no *kitsch*, no chocante. O artista maior não tem medo de trabalhar com suas emoções, de bordejar o sensacional e o sentimental, pois sabe utilizar esse manancial de maneira criativa, sem resvalar no óbvio e no fácil. Do mesmo modo, o artista forte é capaz de citar uma obra literária ou quadro ou música sem cair no mero *name-dropping* intelectual. Quando Claudia Roquette-Pinto recorre a “A terceira margem do rio”, não o faz para associar a seu nome o *glamour* de um escritor prestigiado, e sim para extrair de sua obra alguns elementos arquetípicos e retrabalhá-los, criando com eles um poema que só poderia ser de Claudia Roquette-Pinto.

Dito isso, é importante afirmar que Claudia, mesmo sendo uma artista que criou um estilo todo seu, é também um produto de seu tempo e lugar, uma poeta de sua geração. Como já foi observado, a recusa do confessionalismo associada à disposição de trabalhar com a emoção, o apreço pela forma que não redundava em formalismo — essas características, como outras, ela compartilha com outros bons poetas que estrearam no início dos anos 90, como Carlito Azevedo. A menção a este nome não é arbitrária: Claudia e Carlito têm em comum o terem sofrido o impacto do concretismo — este verdadeiro serviço militar da formação poética, para parafrasear a famosa *boutade* de Paulo Francis — muito embora a sensibilidade de ambos tenha pouco em comum com a

dos criadores e seguidores do movimento. Para Claudia, o saldo do contato tangencial com o concretismo foi sem dúvida positivo: o fracionamento do verso que é tão evidente no seu segundo livro dilui-se nas publicações subsequentes, mas quando o verso volta a ganhar solidez em sua obra a partir de *Zona de sombra*, já não é mais o mesmo verso de *Os dias gagos*: o que encontramos nele é uma solidez reconstruída, conquistada depois da experiência da perda — e, por isso mesmo, mais consistente e consciente.

Quando, em 1991, Claudia Roquette-Pinto publicou seu primeiro livro, Carlito Azevedo foi um dos primeiros a reconhecer o mérito da autora estreante. Numa resenha perceptiva de *Os dias gagos*, Carlito vê como uma libertação a passagem dos sonetos que abrem o livro para o verso livre de alguns dos poemas das páginas posteriores. De fato, em alguns desses sonetos iniciais há no decassílabo uma regularidade um tanto rígida, com uma pausa algo mecânica ao final de cada verso, como em “Zerando” (v. Apêndice); em poemas como esse — e são muito poucos no livro — tem-se a impressão de que a poeta está exercitando-se no uso de uma das formas mais tradicionais do idioma. Já numa peça como “Blefe” (v. Apêndice), porém, o manejo do metro é muito mais flexível, com *enjambements*, quebras de ritmo e efeitos de som e sentido (como o adjetivo “gago” comentando a sucessão de “quês” do mesmo verso) que prenunciam a maestria técnica dos livros posteriores —

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

— tudo isso respeitando as convenções do decassílabo clássico. Nos livros posteriores, apenas uma ou duas vezes a autora chegará tão perto de assumir um compromisso estrito com um contrato métrico definido. Porém o ritmo do decassílabo e os de outros versos tradicionais se tornarão cada vez mais presentes, ainda que sem a rigidez de um contrato, no decorrer do percurso poético de Claudia.

Mas esse processo só começa no terceiro livro. Nos dois primeiros, é sobretudo o verso livre quebrado, com cortes inesperados na estrutura sintática ou mesmo no interior de uma palavra, que se tornará o principal instrumento da poeta. Em *Os dias gagos* esse verso já aparece, denotando velocidade no plano temporal e fragmentação visual no plano espacial. É o que vemos em “Jazz” (v. Apêndice):

há uma lua uma abó  
bada um rosto de lilian gish  
[...]  
correm notas pela escada  
pérolas as teclas  
os degraus.

Outra nota que virá a ser característica da poesia de Claudia também se manifesta em *Os dias gagos*: a temática do jardim, em que flores e insetos são observados ao mesmo tempo como seres merecedores de interesse por si próprios e como signos de vitalidade, fertilidade e sexualidade. O mais admirável desses poemas no livro é talvez “Porcelana” (v. Apêndice), no qual em menos de vinte sílabas temos uma imagem visual nítida e concentrada, efeitos de ritmo, rima e aliteração. Também as referências às artes plásticas estão presentes (“No ateliê”). Se acrescentarmos a esses exemplos as delicadas peças eróticas da seção “Visão e tato”, em que o corpo do amado é repetidamente evocado em imagens de água e luz, temos praticamente todo o repertório temático com que Claudia vai trabalhar até que, com a publicação de *Margem de manobra*, numa desconcertante guinada de trajetória, o tema da violência surge em primeiro plano.

Dos aspectos até agora abordados do livro de estreia de Claudia Roquette-Pinto, todos vão reaparecer nas obras que ela vem a publicar depois. Porém há um outro elemento, temático e não formal, que tem mais ênfase em *Os dias gagos* do que nos livros posteriores: num punhado de poemas, a autora tematiza sua condição de mulher e mãe e dialoga com outras poetisas. Mesmo assim, as peças dedicadas a Sylvia Plath, Adélia Prado e Ana Cristina Cesar não são de modo algum “feministas”; e os poemas da seção “Quartos crescentes”, que tematizam gravidez, parto e nascimento, só podem ser considerados autobiográficos num sentido muito amplo do termo.

Livro de estreia, *Os dias gagos* não é de modo algum uma juvenília. Examinemos de modo mais detalhado “Móvil” (v. Apêndice), um poema que já exhibe todas as qualidades da poesia madura de Claudia Roquette-Pinto. No plano sonoro, o que dá coesão aos versos livres é a persistência do ritmo ternário, afirmado no primeiro verso (es-TRE-las-do-MA-das-co-E-lhos), ausente do segundo e terceiro, porém reaparecendo no quarto e quinto (co-CHI-lam-os-QUAR-tos-cres-CEN-tes /-a-PA-ras-das-U-nhas-de um-DEUS) e assim por diante, indo e voltando, costurando o poema do

início ao fim. Os efeitos de rima e assonância, das quais a poeta se tornará mestra, são aqui discretos, mas nem por isso menos eficientes: atente-se para as rimas incompletas dos seis primeiros versos, em *a* e *e*, ou o verso “dedos tênues as redes de luz”, com os três acentos em *ê* antes do *u* final. As imagens, ao mesmo tempo surpreendentes e precisas — as bocas dos coelhos levitados do móbile são cada uma delas “uma vogal”, os quartos crescentes luminosos são “aparas das unhas de um deus” — são não apenas descrições do móbile como também indícios que apontam para o corpo do bebê, o qual só aparece no final, como se entrevisto em meio aos penduricalhos móveis do brinquedo.

Lançado dois anos depois de *Os dias gagos*, *Saxífraga* assinala uma primeira guinada na trajetória poética de Claudia Roquette-Pinto. Sob o aspecto formal, desaparecem os sonetos e os decassílabos, predominando o verso livre curto e fracionado que se tornará a forma predileta da autora por boa parte de sua trajetória artística; na seção final do volume surge a prosa poética, que a partir daqui se fará sempre presente nos livros da autora (com a exceção de *Corola*). O vocabulário é direto: escasseiam os adjetivos, predominam os substantivos e verbos. Mais os substantivos que os verbos, aliás: muitos poemas se estruturam como sintagmas nominais desacompanhados por predicados. Os *enjambements* são frequentes e violentos: o corte de um verso para o outro separa artigos de substantivos, conjunções das orações por ela introduzidas; é comum uma palavra ser cortada em duas. Quanto à temática, os poemas de *Saxífraga* debruçam-se sobre a observação do mundo natural, principalmente o vegetal, ou sobre artistas plásticos e suas obras. Há uma seção de poemas eróticos, porém mesmo aqui, como veremos, o tom é francamente objetivista. A tônica do livro, portanto, é a imagem, a recriação do visual com palavras. Mas o império da fanopeia se faz sem prejuízo da música verbal, que em relação ao livro anterior só ganha em precisão e virtuosismo. E a atenção voltada a um determinado ser muitas vezes também abrange o nome do ser: é o caso dos poemas dedicados à berinjela e ao tomate, cujos títulos são, respectivamente, o termo árabe e o termo náuatle que deram origem às duas palavras portuguesas.

O poema que abre o livro, “Rastros” (v. Apêndice), merece uma análise detalhada. É praticamente o único de *Saxífraga* em que os versos não são fracionados, porém terminam com pausa e tendem ao metro regular: apenas tendem, pois se os sete primeiros têm nove sílabas, os seis seguintes têm oito e os dois últimos têm sete.

Agrupados dois a dois (com exceção do décimo-terceiro, isolado), dispõem-se na página de modo sinuoso, evocando vagamente uma raiz (palavra que aparece duas vezes, no plural e no singular, no quarto dístico). Os efeitos vocálicos, que vão tendo cada vez mais destaque na obra da poeta, bordejam a regularidade sem chegar a formar um padrão fixo, tal como o ritmo apenas se aproxima da metrificacão convencional: no primeiro dístico, o som do *u* aparece como rima e assonância no primeiro verso, reaparecendo em eco no primeiro acento do terceiro verso, em “compostura”. Logo em seguida, a música do *u* cede lugar à do *é*: “cogumelos”, “pele”, “velho”, entremeados com o *a* de “bagos”, que ecoará dois versos depois em “solitários” e será retomado mais dois versos adiante em “galho”. Mas as ocorrências de *a* apenas pontuam a nova sonoridade dominante, que é o *em* de “licença” e “crença”. No dístico seguinte, temos uma nova região vocálica: três ocorrências tônicas de *i*, uma cadeia quebrada por dois *a* — o já mencionado “galho” e, no verso seguinte, “folhagem” — porém restabelecida logo depois por “entreabrindo”, “cicio” e “limo”. Mas neste último verso o *a* reaparece em “disfarça”, e finalmente se afirma como vogal dominante em “pisados”, “alastra-se” e “boato”. No verso seguinte — o único isolado do poema — após duas ocorrências do *ê* de “eu” e “espinheiro”, volta o *u* inicial em “rumo”, e o poema se fecha com dois versos terminados em *u* e *a*. Por questões de espaço, deixaremos de lado a análise detalhada das aliterações, mas não é preciso muito esforço para perceber que o trabalho com as consoantes é quase tão rico quanto o com as vogais: observem-se o jogo de *t* no primeiro verso, o de *rr* no segundo e o de *p/b* que reforça a coesão do segundo dístico com o terceiro.

Examinemos agora o texto pelo ângulo semântico. No início, a imagem dos cogumelos vem ligada a duas ideias que raramente são associadas: velhice e sexualidade. Os cogumelos são “vetustos” e se assemelham aos “bagos de um velho”. A palavra “textura”, que *não* aparece na passagem, acaba sendo sugerida pela colaboração entre os sons de “vetustos” e “compostura” e pela imagem evocada pelos versos (um efeito que lembra o que fazem alguns compositores românticos, que esboçam uma linha melódica e, embora não a concluam, evocam seu prolongamento lógico na mente do ouvinte sem que as notas em questão sejam de fato tocadas). O sentido do terceiro dístico é mais obscuro: os “tendões” — presume-se que sejam os “cogumelos gratuitos” do verso inicial — não pediram licença (para brotar, completamos mentalmente a expressão: mais uma vez, agora no plano sintático-semântico, e não no sonoro, a utilização do recurso de evocar palavras que não chegam a ser enunciadas de fato). Mas

que crença é essa que eles perdem? E por que são “solitários”? No dístico seguinte, mais uma vez qualidades humanas são atribuídas a vegetais: as “raízes não se sabem raízes”, o que nos leva a entender o “se” de “raiz se confunde com galho” não como marca apassivadora, e sim, de modo mais perturbador, como pronome reflexivo: as raízes, por ignorarem sua própria condição, pensam que são galhos. O dístico seguinte introduz as percepções acústicas: o ruído da folhagem ao abrir-se disfarçando o cicio do limo. Em seguida entra em cena mais um sentido, o olfato, numa passagem com um belo efeito sinestésico: “o cheiro dos gomos pisados /alastra-se feito um boato”. O verso isolado que se segue parece apontar para a chave do mistério: “e eu no espinheiro, sem rumo”. Ou seja, era ao eu lírico, afinal, que se aplicavam todos aqueles atributos humanos — ignorância, confusão, disfarce. Mas o dístico que fecha o poema recusa-se a apresentar uma explicação simples: “longe, o chão de pedregulhos /a flor essência saxátil”. O adjetivo técnico “saxátil” aponta para o título do livro: “saxífraga” é uma planta que cresce entre as pedras (etimologicamente, a palavra quer dizer “quebra-pedra”), e “saxátil” refere-se ao organismo que vive entre as pedras. Mas o verso “a flor essência saxátil”, com sua sintaxe mal definida, insiste em ser ouvido como “a *florescência* saxátil”: o florescimento, o crescimento vigoroso, entre as pedras; a vida, o fenômeno orgânico, que se dá em tecidos frágeis e perecíveis, é algo que não apenas se dá em meio à pedra, dura e inorgânica, como também é forte o bastante para quebrar a pedra. Colocado em posição inicial do livro, “rastros” tem o impacto de uma declaração de princípios, de um quase manifesto. Será esse o grande tema da poesia de Claudia Roquette-Pinto: a fragilidade da vida, mas também a sua força frente ao mundo inanimado, a imensidão de vida contida num pequeno espaço de um jardim (ou de um corpo humano).

A primeira parte do livro volta-se para objetos concretos: pedras, berinjelas, tomates, castanhas (que são também mulheres). Como já foi comentado, os nomes dos objetos recebem igual atenção: assim, em “tomatl”, o título é o nome do tomate em náuatle, e o termo italiano *pomodoro*, que não aparece no texto, é sugerido no nono verso pela palavra “pomo” e o termo italiano *cuore* (“coração”), e ao mesmo tempo que compara a fruta a um “rubicundo planeta” o poema nota a terminação em *l* do nome náuatle e observa que o termo que designa sua casca é “pele”, o que reforça a humanização do tomate, “que incha, tal *cuore*”.

A seção “O olho armado” é dedicada a pintores e pinturas: Picasso, Frieda Kahlo, quadros de Georgia O’Keeffe e outros, além de um *stabile* de Calder e uma foto



de Man Ray. “*Space-writing*” (v. Apêndice), o poema sobre a foto, é bem representativo do verso livre fracionado utilizado por Claudia: os cortes de verso surgem em lugares imprevistos como “o /arco”, “desa/tino” e “i/tinerário”; um espaço largo é usado como forma de pontuação. Abundam os efeitos vocálicos e consonantais já examinados em poemas anteriores. Para ficar apenas nos primeiros versos, a palavra “espaço”, na linha inicial, age como matriz de dois elementos recorrentes no poema: a vogal tônica *a* e a consoante fricativa *s*. Assim, no segundo verso, temos “arco”, “braço” e “mais”; no terceiro, “ágil” e “sobressalto”; no quinto, “cascos”; no sexto, “traço”; no sétimo, “encalço”. A própria mancha do poema na página evoca a ideia de “escrever no espaço” do verso inicial, que é uma descrição do que retrata a foto em questão (um homem desenhando no espaço com uma fonte de luz puntiforme contra um fundo negro): o recorte irregular dos versos muito desiguais em comprimento, juntamente com o espaço que parte em dois o antepenúltimo verso, de algum modo imitam o movimento do ponto luminoso na fotografia.

A seção seguinte, intitulada “ele:”, traz uma epígrafe de Kurt Weill que, como no livro anterior, introduz uma metáfora luminosa (*spark*, “faísca”) no campo do erotismo. Nesses poemas, tal como na seção anterior, os versos são muito fragmentados, e o campo das imagens também é marcado pela descontinuidade. Em “poema submerso” (v. Apêndice), descreve-se um ato sexual em que o pênis figura como um peixe. O corte dos versos, sempre em lugares inesperados, imprime velocidade ao texto, percorrido de alto a baixo por certos sons recorrentes — *lh*, *i* e (principalmente à medida que o poema se aproxima do final) *u* e *ch*. O corte dos versos, a vagueza da pontuação e da sintaxe geram efeitos semânticos curiosos. Logo no segundo verso, a proximidade do verbo “desvia” e a colocação entre “a mão” e “a pele” faz com que “enguia” seja lido como o imperfeito de um imaginário verbo “enguiar”. O corte de “esmer/ilham” faz surgir a forma verbal “ilham” num contexto já marcado por indícios de um campo semântico propício: “submerso”, “peixe”, “enguia”, etc. O momento do orgasmo é uma passagem em que Claudia mais uma vez manipula com virtuosismo os sons vocálicos. Observe-se o contraste estabelecido entre *a* e *u*, enquanto no plano das consoantes, numa espécie de baixo contínuo, prossegue o jogo de *lh* e *ch*:

roxo incha e mergulha em  
brasa estala  
e agora murcha  
peixe-agulha e

vaza  
vaza

A seção final, “cartografias”, reúne dois poemas formatados como prosa e três em versos. São todos da maior qualidade; num em particular, “fait-accomplí” (v. Apêndice), os efeitos de musicalidade atingem um nível excepcional. As rimas e assonâncias em *-isse* (com as variantes *-essei*, *-isso* e *-isso*, entre outras) são apenas o elemento mais óbvio de estruturação do poema. Quase tão evidentes são os nomes de lugares — Nice, Florença, Venice Beach, Viena — e a referência a “*hall* de hotel”, que criam uma atmosfera cosmopolita e sofisticada, reforçada pela referência a Matisse. Menos ostensivos, mas de modo algum menos importantes, são os elementos rítmicos. O texto, seguindo quase tempo todo uma cadência jâmbica — isto é, a sucessão fraco-forte, que pode ser exemplificada à perfeição por trechos como “hou-VE-sse ou-VI-ce-/VER-sa, os-CÉUS-de-NI-ce” ou “al-/GUÉM-er-GUEU-um-VER-so-LI-so” — se decompõe em blocos métricos que não coincidem com o verso, separados por pausas naturais na sintaxe: “antes que houvesse ou vice-versa,” é um octossílabo nítido, “a bici-/cleta abra-se o zíper da tardinha” um alexandrino perfeito, e toda a passagem entre “perna-a-perna” até “andaime” se decompõe em quatro versos de sete ou oito sílabas. As imagens, todas solares, coloridas, afirmativas — “os céus de Nice”, “o zíper da tardinha”, “cacos de matisse” — culminam num “verso liso /sem indício de andaime”, uma bela descrição do efeito do poema, cuja música impecável de fato dá uma impressão de coisa orgânica e não de algo construído laboriosamente — uma das marcas definidoras da boa poesia.

Quando, em 1977, Claudia publicou seu terceiro livro, *Zona de sombra*, mais de um comentarista destacou a descontinuidade que haveria entre essa coletânea e as anteriores. Nelson Ascher chegou a falar no “empenho da autora de romper com sua maneira anterior de escrever”, e Francisco Bosco chamou a atenção para a dialética clareza-obscuridade tematizada no novo livro. A epígrafe do livro, de Paul Celan — um poeta cujo nome sempre traz associações de obscuridade e densidade — repete a palavra “sombra” do título. De fato, se nos livros anteriores Claudia se afirmava como acima de tudo como uma poeta da luz, da cor, da música, há nos poemas da nova coletânea uma certa opacidade, uma ênfase maior em imagens de negrume e escuridão, embora seja inapropriado qualificá-los de obscuros (a poesia de Claudia Roquette-Pinto

quase nunca é obscura). O texto de abertura, o poema em prosa “tela” (v. Apêndice), uma composição em tons de negro, parece nos preparar para um livro muito diferente dos anteriores. À medida que avançamos na leitura de *Zona de sombra*, porém, percebemos que a ênfase na sombra — e no silêncio, sua contraparte sonora — é mais uma nuance na trajetória poética da autora do que uma ruptura propriamente dita. Numa entrevista a Heitor Ferraz Mello, a poeta observa, a respeito deste livro, que nele se afirma uma abordagem do mundo que não abre mão “de uma certa ‘penumbra’”; em outra, a Marcelo Sandman, ela fala em “hermetismo crepuscular” associado a leituras de Trakl, Hölderlin e Celan.

O segundo poema de *Zona de sombra*, “a caminho” (v. Apêndice), é uma das melhores realizações de Claudia Roquette-Pinto, e merece uma análise mais demorada, não apenas por suas qualidades intrínsecas mas também pelo que tem de esclarecedor do que representa, na trajetória da autora, a opção pela sombra: não a negação da luz, mas a aceitação de que a sombra é a contraparte necessária da luz. A epígrafe, extraída de “A máquina do mundo” de Drummond, tem o efeito de realçar as palavras iniciais do poema, que reaparecem no início da terceira e da quarta estrofes e já são enfatizadas pelo próprio título: “estava a caminho”. Impossível não pensar na “Máquina do mundo” sem lembrar o “*mezzo del cammin*” de Dante (também evocado por Drummond em outro poema famoso, “No meio do caminho”) e antecipar que o poema de algum modo trabalhará com o tema da chegada à maturidade, ao “meio do caminho” da vida. As primeiras estrofes apresentam a situação básica do poema — o eu lírico está a caminho (de onde?) numa canoa, “partindo a sombra, no rio silêncio-cutelo” — juntamente com os dois conceitos-chave do livro, “sombra” e “silêncio”. Nas duas primeiras estrofes, em versos livres curtos (mas não tão fracionados quanto os de *Saxífraga*) predominam as vogas tônicas *i*, *ê* e *é*. A “chusma de insetos” da terceira estrofe — logo metaforizada como “meu enxame de equívocos” — introduz o primeiro *u* tônico, ecoado na estrofe seguinte em “curva”, “duas”, “súditas” e “ruivas”. É nessa estrofe, a quarta, que as imagens de corte e perfuração (já antecipadas pelo “silêncio-cutelo” do início do poema) começam a proliferar: “águas fendidas”, “espadas”, “picava” e “gravatá”, uma planta cujas folhas são cheias de espinhos. O gravatá, que domina três estrofes (da quinta à sétima), é associado sucessivamente à imagem (inesperada) de um “suave /súbito roçar de dedos” nas nuvens, que tem o efeito de “acordar /a paisagem”; à visão da planta como um pequeno ecossistema de “besouros, girinos”; e à ideia do seu cerne “severo” e “fero”, cuja cor é “verde-negro” e que evoca “silêncio/ e precisão” — o que

reafirma os temas da sombra e do silêncio. Dentro da complexa tessitura de assonâncias do poema, as duas primeiras estrofes do gravatá afirmam o som *a* (já introduzido na estrofe anterior), alternando-o principalmente com *ê* e *i*; mas na estrofe 7, após a ocorrência inicial de “gravatá” toda a sonoridade da estrofe se dá em torno de *é* e *ê*, o que reforça a sensação de volta ao início já estabelecida por “verde-negro” e “silêncio”. A partir daí, predominam imagens de escuridão, tortuosidade e dureza, e por duas estrofes reitera-se a vogal *u*, entremeada com diversos outros sons vocálicos: numa passagem de grande vigor (estrofe 9), a canoa chega à curva do rio e soçobra; céu e rio trocam de posição (“a cuia escura /do céu emborca /uma água dura”) e a retomada do caminho se faz em condições adversas. Nas duas últimas estrofes (marcadas pela reiteração de *i*, com quatro retornos de *u* na estrofe final) acumulam-se termos como “sombrio”, “tateio”, “cego”, “mudo”, “vazio”, “difícil”, “lodo” e “às escuras”; e lemos que começa “a /costura invisível /do rio”. As águas fendidas da primeira parte do poema, após a crise assinalada pelo surgimento do gravatá, precisam ser costuradas, agora numa “água difícil”, “braçando no lodo” e trabalhando “às escuras” com “a mão nua”.

Poderíamos, se tivéssemos espaço para tal, prosseguir examinando “a caminho”; a análise acima não chegou perto de esgotar o poema. Seria interessante examinar a conexão — apontada por Nelson Ascher em sua resenha do livro — com “A terceira margem do rio” de Guimarães Rosa e com a letra da canção que Caetano Veloso fez (em parceria com Milton Nascimento) a partir do conto, uma ligação afirmada pela rima “cai”-“pai” após uma profusão de *ó* e *u*, na crucial nona estrofe. Mas vamos nos limitar a destacar o ponto mencionado antes: “a caminho” (e também *Zona de sombra* como um todo) assinala o momento da trajetória de Cláudia Roquette-Pinto em que a questão da perda, da falta, da finitude, é colocada em primeiro plano. A partir de agora, a sombra estará tão presente quanto a luz, e a música cada vez mais sutil de sua poesia não deixará de afirmar a consciência do silêncio. Nesse contexto, há na seção cujo título repete o do livro um poema que merece ser destacado: “georg trakl” (v. Apêndice). Esse texto alude, ainda que de modo muito indireto, às cenas desoladas de campo de batalha dos últimos poemas de Trakl, em versos como “a criança de olhos-guilhotina: /razão (manhã) decapitada”, versos que parecem antecipar, de modo discreto, a tematização da violência que virá num livro posterior da autora.

Não que em *Zona de sombra* deixem de comparecer as homenagens a outras artes, nem as contemplações amorosas do jardim. Em vez de tomar por tema pinturas e

esculturas (fora uma ou outra referência breve, como a menção a Paolo Ucello em “o porvir”), Claudia privilegia a dança, em “no teatro” e “em surdina”; e há também um belo par de poemas intitulado “cadeira em mykonos” (v. Apêndice). São poemas essencialmente musicais e afirmativos, mas “cadeira” contém a observação de que para se ter a cadeira é preciso “adestrar-me ao negativo, /ao branco contíguo /da parede”, e termina com um belo dodecassílabo que define a cadeira como “quadrúpede engendrado para solidões”; e em “no teatro” a arte do dançarino é vista como um “antídoto” a uma vida que se resume a “turba”, “equivoco” e “fluxo de gás e notícia atravessando a insônia”. A série final de poemas, “a extração dos dias”, é talvez o momento mais luminoso do livro. Aqui vamos encontrar as imagens precisas e efeitos de sinestesia que já aprendemos a esperar num poema de Claudia Roquette-Pinto, como “na lousa da noite /os grilos vão deixando reticências” e “a noite desce /seu punhado de estrelas — quase — até a água: /vagalumes /sobre o lago”.

Do ponto de vista formal, *Zona de sombra* chama a atenção pela variedade: vai do quase-soneto “voz”, passa pelo verso livre e chega ao poema em prosa, que agora ganha mais destaque que antes. A grande maioria dos poemas é em verso livre, só que de natureza bem diferente do que encontramos em *Saxífraga*: bem menos fracionado, com uma sintaxe mais discursiva. Em muitos momentos o corte irregular e a pontuação mínima têm o efeito de disfarçar a regularidade do verso. Assim, dois dos poemas da seção final terminam com decassílabos heroicos perfeitos: “— instante de alegria que crepita” e o já mencionado “os grilos vão deixando reticências”. Quanto ao poema em prosa, temos aqui, além do texto de abertura do livro, toda uma seção, “peças”, em que, apesar de não haver divisão em versos, a textura poética da escrita não poderia ser mais evidente. Por exemplo, no primeiro desses poemas, “fósforo” (v. Apêndice), são inúmeras as assonâncias e aliterações: “mínimas rosas, pontas buliçosas”, “indo pesar alhures, nas pálpebras lilases, nas pétalas pisadas dos olhos”, etc. Outro recurso importante é o uso de células métricas regulares. Atente-se para estas sequências de células formadas por uma sílaba acentuada seguida por três átonas: “PON-tas-bu-li-ÇO-sas-de-fa-LAN-ges-a a-fi-AR-seus-ins-tru-MEN”; “on-de ou-tro-GRU-po-de-ho-MÚN-cu-los-la-BO-ra-com-mi-NÚ-cia,-com-a-GU (efeito acentuado, no segundo exemplo, pelas assonâncias em *u* em quase toda a passagem).

*Corola* é, de todos os livros de Claudia Roquette-Pinto, o que maior unidade apresenta. Alguns sugeriram ler essa sequência de poemas, todos sem título (salvo o

último), como um poema único, o que é talvez um exagero. Mas não há como negar que, mais do que nos livros anteriores, há aqui uma coesão entre os textos tanto no plano da forma quanto no do sentido. Em sua maioria, os poemas retomam a temática do jardim, enquanto outros voltam-se para a própria poesia. Reconhecemos de coletâneas precedentes o olhar arguto para o microcosmo das flores sexualizadas, as metáforas inusitadas, as sinestésias engenhosas e — particularmente de *Zona de sombra* — um toque inquietante de medo. No plano da forma, reconhecemos não apenas o virtuosístico jogo de sonoridades vocálicas como também percebemos que tem continuidade o recuo em relação ao fracionamento extremo de *Saxífraga*. Aqui o corte irregular dos versos mal consegue disfarçar o caráter polimétrico dos poemas: versos em metros regulares, só que misturados e cortados de modo a obscurecer sua verdadeira natureza.

“O dia inteiro” (palavras iniciais, pois o poema não tem título), texto que abre o livro (v. Apêndice), ilustra tudo que foi destacado acima. Abre-se com um dodecassílabo um pouco indefinido (de recorte 4+4+4), mas logo abaixo temos um exemplar perfeito, com o mesmo padrão rítmico — “empresta foco ao hipotético jardim” — seguido por dois versos curtos que, reunidos, formam um decassílabo heroico: “Longe daqui, de mim /(mais para dentro)”; o leitor encontrará sem dificuldade mais dodecassílabos, octossílabos e outros versos de corte clássico. Este poema é de particular interesse porque reúne os dois principais temas do livro, o jardim e a poesia, além de aludir discretamente aos temas da escuridão e do silêncio que marcaram o livro anterior:

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*)

Os poemas de *Corola*, tomados conjuntamente, formam uma longa meditação sobre, acima de tudo, a relação entre a escrita poética e a experiência de existir. Já o poema inicial tematiza a luta com as palavras; os vaga-lumes que surgem logo no segundo verso são metáforas da tentativa de focalizar uma ideia, o que corresponderia a uma “floração”. A metaforização do mundo natural em termos da escrita percorre o livro de ponta a ponta: em “De mãos postas” (v. Apêndice), o lago, “mais que um vago /parêntese aberto na mata /é a nata de um pensamento”. Em “Desprego as estrelas” (v.

Apêndice), uma delicada peça quase toda em pentassílabos, quase todos rimados, o processo metafórico é mais complexo: as estrelas do início, sobre as quais a poeta exerce seu poder, logo se reduzem a moedas, para no final revelarem-se palavras.

Em “Ainda úmidas” (v. Apêndice), poema dedicado a Novalis, uma das mais belas páginas de *Corola*, uma inversão tem lugar: em vez de o mundo natural fornecer metáforas para a escrita, o papel que saiu da impressora do computador, contendo os *Hinos à noite* de Novalis, é de início tratado — a partir da duplicidade semântica de “folha” — como um ser vegetal. A tinta da impressora é um “orvalho escuro que pousa /na pele”. Após a invocação do poeta alemão, porém, o papel volta à condição de “folhas ordinárias”, enquanto a tinta é comparada, de modo oblíquo, ao sangue “palavra por palavra coagulando”, e o poema termina voltando à imagem inicial de umidade, através de uma imagem desconcertante e comovente: as folhas de papel impressas saem

da boca da máquina  
como uma carta pela fenda da porta  
duzentos anos mais tarde e  
úmidas, ainda.

A ideia da poesia como redenção, diante da ameaça constante do nada, aparece de modo particularmente claro em “Escrita” (v. Apêndice), que apresenta, em lugar de epígrafe ou dedicatória, entre parênteses, a expressão “dia das mães”. O poema inicia com uma apóstrofe à “escrita”, que resgataria o eu lírico “do limiar do iminente nada”. Porém o poema prossegue afirmando que o nada “borbulha /em camadas de pensamentos perigosos /e palavras, /cepas resistentes à droga da vida”: a palavra é ao mesmo tempo a proteção e o perigo, tal como a vida é “droga” em dois sentidos opostos. A consciência da fragilidade de tudo não exclui a aceitação, conclui o poema. Na passagem abaixo, após a palavra “rainha”, seguem-se dois versos de onze sílabas contendo células métricas em que — tal como no poema em prosa “fósforo”, do livro anterior — as sílabas tônicas são separadas umas das outras por três sílabas átonas: “des-CAL-ça-quan-to um-REI-de-car-na-VAL”. Este ritmo, grave e solene, reforça a dignidade da palavra “rei” ao mesmo tempo em que o sentido das palavras a esvazia — um efeito notável que espelha o choque de sentidos opostos já realizado antes com os conceitos de “palavra” e “droga da vida”. E o poema se encerra num tom inquietante: “a cabeça-balão-de-parada” do rei-rainha descalça exhibe “o sorriso do enforcado”.

Toda essa ambiguidade de sentimentos com relação à palavra e à poesia é resumido pelo penúltimo poema do livro — o último da sequência poética, pois o que o segue, como uma coda, é o único em todo o livro provido de título. “O torneado” (v. Apêndice) é um esplêndido soneto *con licenze*, no sentido em que os músicos falam numa fuga *con licenze* — isto é, uma forma fixa em que nem todas as convenções são seguidas. Quase todos os versos são decassílabos (menos dois, octossílabos), e quase todos rimam (mas as rimas por vezes se dão entre o final de um verso e uma sílaba no interior de um dos outros versos, como a que há entre “alento”, no final do quarto, e “tento”, no meio do verso seguinte). O poema ao mesmo tempo afirma o compromisso com a poesia — pelo êxito artístico que a própria realização deste poema representa — e a insatisfação com o empreendimento poético: “isso de escrever é jogo /perdido de antemão, no mano a mano”. Comparando-se o manejo do decassílabo e da forma soneto em “Blefe” (de *Os dias gagos*) e em “O torneado”, é visível o desenvolvimento técnico artístico que distingue o brilho de uma estreante talentosa da maestria de uma artista plenamente realizada.

Ao que tudo indica, “Sítio” (v. Apêndice), texto de abertura de *Margem de manobra*, o mais recente livro de Claudia Roquette-Pinto, será lido no futuro como um dos poemas centrais da época em que foi escrito. Sua publicação inicial (na revista *Inimigo Rumor*, em maio de 2001) causou, nos meios literários, o tipo de impacto que hoje em dia é às vezes provocado por uma obra de ficção em prosa ou um filme, mas raramente por um livro de poesia, e mais raramente ainda por um poema individual. Pelo menos dois artigos importantes foram dedicados a sua análise: “Poesia em estado de sítio”, de Marcelo Sandmann, e “Situação de sítio”, de Iumna Maria Simon. Marcelo, ele próprio poeta, faz uma leitura cuidadosa do texto, destacando em particular os recursos da polissemia — que começa com o título, o qual aponta para “lugar”, “chácara”, “cerco antes de um ataque militar” e “estado de sítio” — e as imagens impactantes do poema, que animalizam seres inanimados — o “suor /de diesel” dos ônibus e caminhões, o mar que “é um cachorro imenso, trêmulo / vomitando essa espuma de bile” que “vem acabar de morrer na nossa porta”, culminando com a transformação em bicho da bala que vara a cabeça do menino no verso final. Iumna, crítica literária cujos valores estéticos e ideológicos a levam a rejeitar a quase totalidade da poesia brasileira produzida nos últimos quarenta anos, avalia positivamente o poema de Cláudia, num cenário em que “a poesia brasileira contemporânea sofre de verdadeiro



complexo de inferioridade diante do padrão ético-engajado do rap mais comercial.” Para Iumna, “Sítio” leva adiante a proposta de *Corola*, livro que já revelava o quanto “o jardim, ou seja, o mundo privado, já fora invadido pela conturbação externa [...] e o sujeito poético dilacerado pela violência de sua imaginação e de suas emoções”.

Marcelo Sandmann observa que “Sítio” é escrito em versos livres. Mais exatamente, temos aqui, como já ocorrera em *Corola*, uma mistura de versos livres com versos metrificados livremente combinados. Temos, por exemplo, um decassílabo com acentuação na sétima sílaba, “faz do menor movimento um esforço”; um heroico, “e vai escurecendo, dia-a-dia”; de ois jâmbicos perfeitos — isso é, versos em que todas as sílabas de número par recebem acento — “O sol devia estar se pondo, agora” e “Olhar o mar não traz nenhum consolo”, para ficar só nos decassílabos. Marcelo observa também que a estrofe única do poema pode ser dividida em vários movimentos. O primeiro, formado pelos seis primeiros versos, tematiza o morro e o ar, a partir do verso inicial que ilustra mais uma das polissemias captadas por Marcelo: será a cobertura vegetal do morro que está pegando fogo ou será a expressão uma metáfora para um tiroteio na favela? Neste poema, como sempre, as tonalidades vocálicas desempenham um papel importante: Iumna assinala a presença opressiva do *ô* nestes versos iniciais. Os versos finais do movimento, porém, já destacam o *u*, vogal predominante no segundo movimento (vv. 7 a 11), que focaliza o viaduto onde os carros “engatam sua centopeia” (mais uma das animalizações ressaltadas por Marcelo). O terceiro movimento (vv. 11 a 14), dedicado ao sol, que não consegue perfurar a “cúpula de pó”, é marcado pela presença de *ó*. No quarto (vv. 15 a 18) a vista do eu lírico dirige-se ao mar metamorfoseado em cão hidrófobo, e o jogo das vogais desliza do *a* para o *ô* para o *ê*, tornando-se indefinido. No quinto (vv. 19 a 23) o campo de vista se estreita ainda mais: chegamos finalmente ao jardim, o *topos* mais caro a Claudia, em que impera o *i*. Mas esse jardim, tal como todos os cenários vistos até agora, está conspurcado: o ar do primeiro movimento é “grosso” e lembra “um caldo sujo de claras em neve”; o viaduto, no segundo, exsuda um suor de óleo diesel; no terceiro, o sol está ocultado pelo pó; no quarto, o mar é um cachorro a vomitar bile; e agora, no quinto, “uma penugem antagonista” cobre as folhas e escurece as margaridas e rosas. Nos versos do jardim, o efeito de *zoom in* cinematográfico iniciado no morro distante (mas não tão distante assim, como veremos) é reforçado pelo encurtamento progressivo dos vv. 21-23 — dez, sete, seis sílabas, respectivamente; o movimento seguinte, apropriadamente, começa com o verso mais curto de todo o poema, com apenas quatro sílabas. Este sexto e último

movimento (vv. 24 a 33) se subdivide em duas partes. Na primeira (vv. 24-27), chegamos à “caixa refrigerada”, o quarto fechado, onde por fim entram em cena os personagens do drama cujo cenário, compreendemos agora, estava sendo traçado nos movimentos anteriores, de fora para dentro. Nestes quatro versos permanece a estrutura imagética e sonora do poema: aqui a vogal dominante é *a*, e as metáforas prosseguem: o quarto fechado é a “caixa refrigerada”, e a bala — ainda não sabemos que é uma bala — é uma “carga de agulhas.” O dois-pontos do verso 27 introduz o trecho final do poema. Estes versos conclusivos estão em itálico — menos a fala do menino, que, como observa Iumna, está em redondo por pertencer logicamente ao corpo principal, metaforizante, do poema, já que o menino sente a bala como um “bicho” que o mordeu. O grifo destaca a discrepância entre estes versos e o resto do poema: neles não há lugar para metáforas; eles são referencialidade bruta, como uma notícia de jornal. O que não impede que mesmo nos versos finais o trabalho poético continue, nos planos sonoro e prosódico: o verso 28, por exemplo (“*O menino brincando na varanda*”), é um decassílabo em ritmo de martelo-agalopado (acentos nas sílabas de número 3, 6 e 10), com rima interna entre a sexta e a décima sílabas, e uma discreta rima pobre em *-eu* liga o comentário impessoal do verso 29 (“*Dizem que ele não percebeu*”) à fala final do menino (“*acho que um bicho me mordeu!*”).

A violência, que irrompe repentina (embora preparada desde o início) ao final de “Sítio”, é um dos temas recorrentes de *Margem de manobra*. Mais exatamente, o verdadeiro tema do livro é o corpo, examinado sob diversos ângulos, como objeto de contemplação estética, como vítima da violência e — talvez pela primeira vez na obra de Claudia Roquette-Pinto — como marcador da passagem do tempo e da inevitável mortalidade, no belo “Odre” (v. Apêndice). Outro motivo clássico da poesia de todos os tempos, até então praticamente ausente da poesia da autora, é a nostalgia pela infância perdida (“Praia Linda”, v. Apêndice). Porém a característica mais marcante do livro é a abordagem do corpo nos dois momentos (antagônicos) de paroxismo máximo — o sexo e a morte violenta, a penetração sexual e a morte causada por penetração de baioneta ou bala: veja-se, em particular, “Em Sarajevo” e “Na montanha dos macacos”. Outros poemas retomam motivos já familiares da autora: assim, o erotismo terno de “Ele era todo liso” (V. Apêndice), em que o corpo do amado é comparado à água, é uma variante da série “Visão e tato” de *Os dias gagos*, e a seção “No agora da tela” reúne poemas fortemente visuais, em torno de obras de arte, semelhantes aos que já conhecemos de outras coletâneas. Mesmo aqui, porém, a sombra perturbadora que se insinuara de modo

mais discreto nos dois livros anteriores aparece com maior impacto: no azul venenoso de “Azul”, no entrecruzamento da descrição de um quadro de Monet com o relato da amputação de sua perna (“20 de abril de 1883”).

Esse entrecruzamento textual, aliás, é um recurso técnico utilizado com maestria em *Margem de manobra*, principalmente nos poemas em prosa que pontuam todo o livro. Entre eles, há que destacar “Na montanha dos macacos” (v. Apêndice): trechos da tradução de uma carta (autêntica) de uma jovem que rompe com seu namorado, na época combatendo no Vietnã, alternam-se com o relato de um combate violentíssimo, feito por um soldado americano (o qual, presumimos, é o destinatário da carta).

Resta falar sobre o verso em *Margem de manobra*. Temos observado que do primeiro para o segundo livro há um movimento nítido no sentido de um fracionamento maior do verso, que leva por vezes à desintegração da palavra, movimento cuja direção se inverte a partir de *Zona de sombra*. Essa tendência continua a atuar entre *Corola* e a publicação seguinte, fazendo com que *Margem de manobra* seja de todos os livros da autora aquele em que o verso tem mais integridade sonora, em que é menos frequente a prática do *enjambement*. A rima ganha destaque, e por vezes é quase regular: em “Exílio”, por exemplo, há rimas consoantes entre quase todos os versos pares. O mais comum, porém, é a utilização irregular do recurso, combinando-se rimas consoantes com toantes, como em “O primeiro beijo” (V. Apêndice).

Os poucos poemas divulgados por Claudia Roquette-Pinto após a publicação de *Margem de manobra* indicam que o movimento delineado a partir de *Zona de sombra* continua em atuação: fortalecimento da discursividade, uma sintaxe progressivamente mais regular, versos cada vez mais regulares e metricamente autônomos, com predomínio crescente de decassílabos e versos ainda mais longos.

No esplêndido “Alma corsária” (v. Apêndice), por exemplo, todas essas características aparecem com destaque. O poema, de tom fortemente reflexivo, e com um tom confessional pouco comum na obra da autora, é uma meditação sobre o ofício de poeta, reafirmando a importância no seu trabalho da emoção e da observação minuciosa das “migalhas” do real. A estrofe inicial abre com dois versos metricamente irregulares, que bordejam a prosa, o primeiro de quatorze sílabas e o segundo de treze. O “sono” do verso inicial gera uma lucidez associada à presença da amendoeira, uma lucidez crescente que vai se afirmando à medida que os mecanismos poéticos regulares começam a entrar em jogo de modo mais conspícuo: o terceiro verso é um

dodecassílabo de ritmo um pouco menos quebrado, que termina numa rima toante em *a\_a* com o verso anterior; o quarto, de nove sílabas, reforça a rima toante e apresenta assonâncias em *i*. Quando chegamos aos dois versos finais da estrofe, após duas células bissilábicas, ressaltadas pela primeira aliteração forte do poema — “seu-VUL-to-VER-de”, um solene ritmo quaternário se afirma — “a-co-co-RA-do-so-bre a-Á-gua-da-pis-CI-na-que-não-TEM-um-pen-sa-MEN-to” — e prossegue no verso inicial da segunda estrofe: “Eu-SIN-to in-Ve-ja-des-sas-Á-guas-a-nu-La-das”. A poeta compara, com inveja, a autossuficiência dos seres inanimados com a sua condição paradoxal de ser consciente. Note-se os dois hendecassílabos com idêntica pauta acentual (acentos nas sílabas 2, 4, 7 e 11) separados por um verso curto de quatro sílabas:

enquanto eu mesma nem sei onde começo,  
quando acabo  
e sofro o assédio de tudo o que me toca.

Na estrofe seguinte, afirma-se a vulnerabilidade do ser consciente, ocasionada pela capacidade de identificação empática com o outro, em versos polimétricos cuidadosamente equilibrados. Os dois primeiros são decassílabos heróicos, sendo que o segundo retoma o ritmo quaternário já apontado em trecho anterior: “e-TU-do o-que a-pro-XI-ma-me-des-TER-ra”. O terceiro verso é um octossílabo de ritmo perfeitamente jâmbico, seguido por outro heroico e por um dodecassílabo. A coesão entre os versos estabelecida pela métrica é reforçada pela rima toante entre “desterra” e “cela”.

A estrofe seguinte insiste no tema da emoção como fonte de vulnerabilidade, em versos polimétricos, com rimas toantes em *-i* e *-a* (esta última ligando o último verso ao primeiro). O rimo quaternário prossegue no dodecassílabo “com o peteleco das palavras de Clarice” e no hendecassílabo “Numa vila miserável na Bahia” (deixo ao leitor a marcação das sílabas tônicas, nos moldes dos exemplos anteriores), e após dois versos de seis sílabas a estrofe se fecha, num tom confessional raro na poesia de Claudia, com mais dois hendecassílabos: “— e só me apaixono por casos perdidos, /homens com um quê de irremediável”.

A polimetria prossegue na estrofe seguinte, que se abre com um belo decassílabo que evoca “A máquina do mundo” de Drummond, e prossegue com versos de nove, dez, doze e onze sílabas, versos que se referem a momentos epifânicos, na cidade e na natureza. Porém a estrofe termina com dois versos metricamente indefinidos. A quebra

no ritmo se dá no exato ponto em que Claudia evoca (pela segunda vez em sua obra) uma de suas lembranças mais dolorosas: o episódio do sequestro da irmã.

Na sexta estrofe, o ritmo indefinido do final da estrofe anterior prossegue; estamos no domínio do verso livre tradicional, longo e derramado. É como se a poeta — que raramente afirma suas opiniões de modo direto nos poemas que publica — sentisse necessidade de se aproximar da referencialidade da prosa para abandonar sua habitual postura elíptica e afirmar, num tom categórico:

Acredito, do fundo das minhas células,  
que uma amizade sincera “é o único modo de sair da solidão  
que um espírito tem no corpo”.  
Sim, eu acredito no corpo.

A sétima estrofe retoma os metros uniformes e as rimas toantes de passagens anteriores, ao mesmo tempo em que a linguagem se torna mais alusiva, terminando com dois octossílabos e um decassílabo perfeitamente jâmbico: “na trilha mais incerta e mais sozinha”. Na estrofe final, voltam a linguagem direta e os versos de ritmo pouco definido da sexta, e a poeta mais uma vez se dirige diretamente ao leitor num tom de depoimento pessoal:

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.

—

## APÊNDICE

*Os dias gagos*

Zerando (p. 6)

Blefe (p. 10)

Jazz (p. 30)

Porcelana (p. 47)

Móbile (p. 39)

*Saxífraga*

rastros (p. 6)

*space-writing* (p. 26)

poema submerso (p. 32)

fait-accomplí (p. 27)

### *Zona de sombra*

tela (p. 19)

a caminho (p. 20-22)

cadeira em mykonos (p. 23-24)

georg trakl (p. 44)

fósforo (p. 35)

### *Corola*

“O dia inteiro” (p. 17)

“De mãos postas” (p. 21)

“Desprego as estrelas” (p. 39)

“Ainda úmidas” (p. 43)

“Escrita” (p. 77)

“O torneado” (p. 109)

### *Margem de manobra*

Sítio (p. 11-12)

Ele era todo liso (p. 41)

Praia Linda (p. 49-50)

O primeiro beijo (p. 64)

Na montanha dos macacos (p. 69-70)

Odre (p. 83)

### *Poemas posteriores a Margem de manobra*

Alma corsária (em <http://www.claudiaroquetepinto.com.br/poemas.html>)

---

### *Referências*

A maioria dos textos críticos aqui citados pode ser encontrada na página pessoal da autora (<http://www.claudiaroquettepinto.com.br/>), onde também foi divulgado o poema “Alma corsária”. Os artigos não incluídos nesse *site* são estes:

SANDBMANN, Marcelo. “Poesia em estado de sítio”. *Sebastião* 2, 2002, p. 82-87.

SIMÕES, Iumna Maria. “Situação de sítio”. *Novos Estudos* 82, nov. 2008, p. 151-165.