

# SOLIDÃO DE NÁUFRAGO: A POÉTICA DE CLAUDIA ROQUETTE-PINTO NOS JARDINS DE *COROLA*

Fabiane Renata BORSATO\*

- **RESUMO:** A obra *Corola*, de Claudia Roquette-Pinto (2000), apresenta um projeto poético consistente advindo do emprego de recursos expressivos metalinguísticos e da coesa estrutura da obra. O recurso à intratextualidade favorece a unidade e as reflexões metalinguísticas dos 48 poemas que compõem a obra. O diálogo com a tradição literária é simultâneo à consciência dos enunciadores de que a poesia de *Corola* é intervalar e fissil. Os 47 primeiros poemas sem título de *Corola* constroem forte relação de continuidade e interdependência reveladora da presença de uma “teoria” do fazer poético baseada em intempéries. O lirismo de *Corola* não apresenta marcas de autocomiseração em relação à situação de naufrago anunciada no último poema da obra. Os adjetivos *exausto*, *roto*, *desacreditado*, atribuídos ao eu poético, fazem com que ele se desdobre em outro, apreciador crítico de seus próprios ruídos poéticos e refém consciente de um tempo lacunar e intermitente que favorece a construção de uma poética da paciente espera pelo resgate da poesia e do desdobramento em leitor-espectador de si mesmo e do texto poético. Analisaremos alguns procedimentos metalinguísticos e as inquietações compositivas anunciadas pelos eus poéticos de *Corola*, além da recorrente figura do jardim como espaço poético.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Corola*. Claudia Roquette-Pinto. Metalinguagem. Jardim.

## A poética de *Corola*

Claudia Roquette-Pinto publica seu primeiro livro de poemas *Os dias gagos*, em 1991, obra em que para além de sonetos em versos decassílabos, há a expressão da consciência de um momento crítico para a escrita da poesia, notável em versos de “Numa estrada”: “a noite insone torce e mastiga/ o som que a boca nunca pronuncia/ a noite entrega a carne arrependida/ à avidez da lâmina do dia” (ROQUETTE-PINTO, 1991, p.26).

---

\* UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Departamento de Literatura. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – fabiane@fclar.unesp.br

Artigo recebido em 30 de setembro de 2011 e aprovado em 27 de novembro de 2011.

O poema descreve a gradativa passagem temporal que faz do enunciador o sujeito à espera da poesia que, por sua vez, não se concretiza em som. Noite e dia são sujeitos atuantes, o som é torcido e mastigado, enquanto a carne passivamente se permite entregar. Neste fragmento de poema, é possível encontrar dois elementos importantes e recorrentes na poesia de Claudia Roquette-Pinto, a espacialidade e a temporalidade, anunciadas desde a primeira obra como agentes capazes de gerar dor, silêncio, perdas e uma escrita limítrofe porque feita no intervalo espaço-temporal, na surpresa do “Entrementes, nos parênteses do pensamento / branco/ No quarto do por-enquanto/ antes do já”. Enunciadores coerentes anunciam que é preciso atenção máxima para alcançar a linguagem poética proveniente do “vácuo que vai/ do segundo em que uma nota/ cai/ ao lugar onde uma nota nova se afirma” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.37). Esta escrita intersticial apresenta, geralmente, uma direcionalidade que parte do aspecto temporal (“entrementes”, o “segundo em que uma nota cai”) e se concretiza na espacialidade da partitura, da página, das folhas, do jardim, espaços recorrentes na poesia da autora.

Sua segunda obra, *Saxífraga* (ROQUETTE-PINTO, 1993), apresenta novos ritmos, libertos da forma fixa do soneto, e poemas afínicos à prática da atomização dos signos e dos versos. *Enjambements* e fragmentações de palavras em unidades menores redesenham pinturas e sentidos, numa apreciação crítica de obras e artistas plásticos que revela o teor metalinguístico do livro. A reflexão sobre o ofício de poeta e sobre a linguagem da poesia está, como afirmamos anteriormente, presente desde a primeira obra de Claudia e será constante em *Corola*, livro que recebeu o Prêmio Jabuti de Poesia em 2002 e que será objeto de análise e apreciação crítica deste artigo. A opção pelo estudo do livro *Corola* deve-se ao fato de que nele Claudia Roquette-Pinto apresenta um projeto de sólida constituição, sendo obra representativa de seu *modus faciendi* poético. Interessam, na obra, os procedimentos metalinguísticos presentes nas inquietações compositivas dos enunciadores poéticos e na figura do jardim como espaço poético.

## A metalinguagem

A dimensão autorreflexiva da poesia de Claudia Roquette-Pinto é evidente e a ela adere um sentimento de escassez, indecisão, lentidão e vazio experienciado por enunciadores conscientes do difícil ofício de criação da linguagem poética e da força, muitas vezes tirânica da crítica literária, descrita como indiferente e autocentrada, pois “espelho frente à janela/ no quarto a persianas fechadas” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.63). A metalinguagem favorece a criação de uma linguagem poética singular, crítica, liberta de clichês e inércias poéticas.

A poesia de Claudia Roquette-Pinto encontra-se, muitas vezes, balizada pelo embate do enunciador com a palavra e com o espaço poético. O poema descreve dificuldades, percalços, riscos e fracassos, dando à poesia tom menos altivo, pronunciado por sujeitos enclacrados na difícil tarefa de gerar escritura nos tempos atuais em que a própria noção de originalidade foi questionada.

A poesia, nos versos de Claudia, não se oferece ao enunciador, mas, ao contrário, organiza obstáculos, numa postura impeditiva que faz dela e de seus espaços potenciais, agentes dominadores de enunciadores expectantes.

A leitura destes percalços evidencia que o poema acaba por ser espaço de discussão dos limites e obstáculos ao fazer, o que, paradoxalmente, insinua que a poesia de Claudia Roquette-Pinto apresenta situações e sensações do enunciador diante de uma linguagem arredia e indomável que dele exige atenção e reflexão para compreensão e, acima de tudo, apreensão do poético.

## **Enunciação, espaço e tempo em *Corola***

O grotesco e as situações angustiantes, traços presentes na poesia de Claudia Roquette-Pinto, poderiam gerar tons românticos aos poemas, não fossem equilibrados pela composição de versos substantivos, de alta objetividade, em que o enunciador, mesmo quando em primeira pessoa, não lamenta, mas, ao contrário, experimenta, de modo lúcido, riscos e situações limítrofes de composição, projetando-se, muitas vezes, como alteridade, como objeto de apreciação crítica de um enunciador desdobrado e habituado ao fracasso. Isso significa que o enunciador da poesia de Claudia descreve-se em modos de fazer precários e que suas confissões são da ordem da contenção e da compreensão dos desequilíbrios, voz que se constrói como sujeito habitualmente exposto a tais condições e capaz de se controlar mesmo em conjunturas adversas.

Em relação à espacialidade e temporalidade em *Corola*, trata-se de dimensões complexas que compreendem contrastes e analogias, interioridade e exterioridade, ação e inação. A descensão espacial está diretamente ligada à ação e à busca da última flor poética: “Longe daqui, de mim/ (mais para dentro)/ desço no poço de silêncio/ [...] segura apenas por um fio, frágil e físsil/ [...] até que meus pés se cravem/ no rosto desta última flor” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.17). Espaço e tempo limítrofes estão frequentemente presentes na obra *Corola*. A verticalidade constrói planos altos e baixos que propiciam quedas reveladoras da falsidade oculta nas “estrelas de pobres” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.39). Às vezes a descensão acontece de modo violento, como no verso “Fúrias riscando o céu” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.41). Neste caso, a natureza desempenha papel ativo e suas ações intensas apresentam, como contraponto, a imobilidade dos sujeitos: “(Imóveis, no

leito/ seu olho embaraçado ao meu/ a mão/ no meu peito)” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.41). Espaços ativos e dinâmicos confundem o enunciador e o colocam por vezes sob inerte aparência no leito. Outras vezes, a espacialidade gera ilusões: “Fuso de prata que a mão/ submergindo/ ilude-se agarrar” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.53). Há ainda espaços contraditórios e despersonalizados de *nunca e ninguém*, em que um flutuar desabalado semantiza incoerências compositivas: “Dali onde o que eu sou formula/ sua pétala de nula pertinência/ contra as asas as patas/ do nunca e do ninguém/ desabaladamente flutuo” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.47).

Não é por acaso que nesta obra de Claudia Roquette-Pinto, o principal espaço de criação poética é o jardim, signo que, quando metaforizado nos 48 poemas, adquire expansões e contrações figurativas inusitadas, como a analogia com o penhasco, presente no poema “O náufrago” ou a correspondência metalinguística com o texto poético concretizado no suporte material da página: “O princípio da poesia/ nas dobras de uma palavra/ (viés de dulcíssima/ rosa) onde pouosa/ o pólen do nada” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.53). Trata-se de jardim inabitual que exige apreciação crítico-analítica de sua existência metalinguística, o que desejamos realizar a seguir.

## A corola e o jardim

A obra *Corola* apresenta duas epígrafes que têm por tema o jardim e seus componentes, sendo uma de William Blake, “*The garden of love*”, da obra *Songs of experience* de 1794<sup>1</sup> e outra de Carlos Drummond de Andrade, “Campo de flores”, parte “II – Notícias amorosas”, do livro *Claro Enigma* de 1951<sup>2</sup>.

“*The garden of love*” apresenta dois tempos e dois espaços distintos sintetizados no Jardim do amor que outrora foi o lugar das brincadeiras de infância do enunciador e no presente da enunciação é espaço sepulcral. A compreensão da transformação espaço-temporal é reforçada pela figura dos sacerdotes, fragmento do texto de Blake selecionado para epígrafe de *Corola*: “*And Priests in black gowns were walking their rounds,/ And binding with briars my joys & desires*”<sup>3</sup> (BLAKE, 1984, p.28).

Desejos e gozos atados pela mudança espacial e pelos sujeitos hediondos que rondam o espaço sepulcral anunciam um jardim da morte e da ausência de flores, bastante diverso dos floridos jardins paradisíacos. Os desejos do enunciador de “*The garden of love*” são condenados pela figura dos padres, representantes da religião e

<sup>1</sup> Cf. BLAKE, 1984.

<sup>2</sup> Cf. ANDRADE, 2003.

<sup>3</sup> “E em vestes negras e hediondas os padres faziam rondas,/ E atavam com nó espinhoso meus desejos e meu gozo.”(BLAKE, 1984, p.29).

de suas censuras morais. Os desejos infernais invocados nas *Songs of experience* “[...] transmitem a voz do Inferno, ou da Energia, – seja a manifestar a sua pujança natural, seja a exprimir o seu inconformismo por se encontrar em grilhões” (VIZIOLI, 1984, p.7). Neste livro, Blake apresenta enunciadores experientes, sabedores do Verbo Sagrado, que propõem um espaço energético diverso porque infernal, violento e sexual, elementos que condensam a energia criadora.

Lascívia, ímpeto criador e transformações espaciais são traços pertinentes a *Corola* que sugerem diálogo com a obra de Blake. O projeto de capa da obra, concebido por Marcelo Cordeiro, anuncia alguns destes traços. A haste figurativizada como sombra, na cor cinza, sugere a imagem de espinhos e da genitália masculina, leitura corroborada pela pétala localizada acima e à esquerda, de modo que a parte que a ligaria à corola da flor, situada no centro visual da página, assemelha-se a um mamilo. O vermelho intenso da pétala contrasta com o esfumado cinza da haste que, por questão ótica, parece localizar-se na profundidade do branco escolhido como fundo da capa. Relação metonímica, perspectivismo e contrastes são aspectos sugeridos na capa de *Corola*, poetizados em seus 48 textos, como nos versos a seguir em que ações sensuais e sexuais são permeadas de violência e contrastes abruptos: “O QUE MORA em minha boca?! O espinho do cardo/ O que suja meus olhos, alijando a rosa?” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.99), ainda nos versos: “Nudez fechando/ pétala por pétala forrada/ do espinho/ que não conhece como seu” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.59).

Outro aspecto relevante no diálogo de *Corola* com o poema de Blake é a transformação temporal. A leitura do poema abaixo, reproduzido da obra *Corola*, pode dar inteligibilidade à questão:

para Bitucha  
SE CADA hora tivesse  
a intempérie das palavras  
caindo entre camélias num jardim que foi perdido,  
o retalho de universo contido  
no retângulo de chão  
onde o som de um piano  
simultâneo à constelação  
de grãos de poeira paira,  
aflição de uma tarde que nunca se gasta, mas  
enfuna  
rasga  
vaza cigarras

como uma lava (cheia de pontas)  
como o que se derramava  
do meu peito sobre o seu vestido  
(jérsei florido)  
em pé, impreterível,  
às cinco no portão  
- para, mão na mão,  
subirmos a ladeira até a casa  
enquanto a noite-lagarta  
larga o casulo  
desembrulha as asas  
desata o azul-trêmula-prata  
por cima das nossas cabeças.  
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p.81).

Uma condição hipotética é intróito do poema e sugere um tempo de aflição e violência. O jardim como *retângulo de chão* que recebe “intempérie das palavras/ caindo entre camélias” torna-se ambigualmente metalinguístico, lugar de inscrição de coisas e situações aflitivas, porque jardim vespertino, à espera da noite, momento em que “mão na mão”, enunciador e um outro de vestido de jérsei florido subirão “a ladeira até a casa”. Há o anúncio de dois momentos, o vespertino, tempo da espera do anúncio do instante vindouro, caracterizado como a noite-lagarta, momento em que eu e outro tornam-se nós: “nossas cabeças”.

A tarde é momento violento porque os semas que a caracterizam expressam aflição e fendas dolorosas advindas da espera do outro “às cinco no portão”. Vemos que a expectativa da chegada da alteridade intensifica sensações descritas numa tarde que violentamente dilacera cigarras e gera a imagem inusual de uma lava pontiaguda, capaz de ferir tanto quanto o sentimento da espera, derramado do peito do enunciador. A instabilidade vespertina é desfeita pela chegada da noite, colorida e brilhante, aérea e ascensional, espaço e tempo para “subirmos a ladeira”.

A questão intertextual em *Corola* está presente também na seleção da epígrafe de Drummond de Andrade que, como a de Blake, apresenta um tempo da experiência. Em “Campo de flores”, Drummond de Andrade (2003, p.269) anuncia “um amor no tempo de madureza” que, tardio, faz-se diferente. Como os jardins de *Corola*, este amor exige paciência e consciência de que é tarde demais para chegar à “melhor doação” ou a exuberantes floradas. O enunciador de “Campo de flores” afirma que

em tempo de madureza, “arrasto meus despojos/ e estou vivo na luz que baixa e me confunde”. Meio tom, luz e sombra, sono e insônia são lugares intersticiais, consequentemente nem ontem, nem hoje, mas qualquer coisa fora do tempo, ainda que dependente dele e de suas representações.

As duas epígrafes selecionadas para a obra anunciam alguns semas dos jardins de *Corola*, tais como a custosa floração, a condição espacial hipotética e improvável, o espaço intersticial da poesia. O jardim de *Corola* é especialmente íntimo e interior: “O lago, mais que um vago/parêntese aberto na mata/ é a nata de um pensamento” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.21); “Imóvel, vertiginosa/ de fora a dentro me inclino/ (os clarões se aproximam)/ rede em riste/ sobre o rosto daquela flor/ – a única que existe” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.23). Trata-se de um movimento em que, segundo a crítica, o leitor de *Corola*:

[...] vê-se capturado dentro de um “jardim” que, no entanto, pouco tem a ver com o *locus amoenus* [lugar aprazível] da convenção clássica, pois é antes de tudo um “jardim selvagem”, cultivado de modo extremamente pessoal. Nele, a captação dos pequenos elementos do mundo natural funde-se às reminiscências cultas de livros e obras de arte; o pendor plástico-descritivo abre espaço para a reflexão estética ou existencial; vai-se, em breves lances, do plano sensorial para o afetivo, para o intelectual. (SANDMANN apud PINTO, 2006, p.324).

O jardim de *Corola* é, sem dúvida, diverso do jardim neoclássico. No século XVIII, o espírito nostálgico de reconstrução da natureza clássica conduz ricos ingleses à imitação da natureza em jardins de propriedade privada que passariam a espaço ideal e libidinoso, presentes na pintura neoclássica de Claude Lorrain (1600-1682) ou Antoine Watteau (1684-1721), em obras que registram jardins ideais porque alheios a privações e desequilíbrios, alegres parques de sonhos, cujas temperaturas amenas favorecem a presença de damas e amantes belos, num espaço protegido de chuvas e desarmonias. O jardim, além de *locus amoenus*, é, desde o classicismo, espaço de encontros amorosos fortuitos. As intenções libidinosas frequentemente insinuadas nas pinturas renascentistas têm como cenário os jardins, fato que pode ser visto em pinturas de Peter Paul Rubens, como *O jardim do amor* de 1633 ou *Vertumnus e Pomona* de 1636, ou ainda em quadros do veneziano Giorgione (1478-1510) que revisita a fonte clássica para “ilustrar histórias idílicas de amor pastoral e retratar a beleza de Vênus e das ninfas” (GOMBRICH, 1999, p.329). O jardim de *Corola*, por sua vez, apresenta desequilíbrios e esterilidades. O libidinoso é sustentado pela violência de algumas situações. Trata-se de figura que pode adquirir traço hipotético e instável:

O dia inteiro perseguindo uma idéia:  
vagalumes tontos contra a teia  
das especulações, e nenhuma  
floração, nem ao menos  
um botão incipiente  
no recorte da janela  
empresta foco ao hipotético jardim.  
[...]  
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p.17).

O anúncio de um jardim improvável parece justificar a ausência de sonhos, formas estáveis e amenidades: “[...] até dispensar o sonho de um chão provável/ até que meus pés se cravem/ no rosto desta última flor” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.17). Jardim árido, seletivo, às vezes estéril, em que o traço libidinoso está, muitas vezes, associado à violência, notável no uso do verbo *cravar*, nos versos acima.

O estado suspenso do enunciador e a violência com que ele faz da flor seu suporte revelam o embate entre criador e criatura. Os riscos a que o enunciador está sujeito o conduzem a uma ação violenta que, entretanto, não ameniza a vulnerabilidade da situação e a inutilidade de qualquer ação:

Nada,  
além do som do riacho  
e do grilo, esfregando seu pedaço  
de lixa no ar estreito,  
alheio a outro som, quase inaudível,  
que o coração abafa, em disparate  
contra a paisagem, organizada e fria  
[...]  
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p.23).

O desencontro sonoro, evidente nos versos acima, revela a impossível comunhão do enunciador com a natureza que lhe é indiferente. A espera do som poético tem, por contraposição, a emissão sonora da natureza alheia à poesia. É “contra a paisagem” que o enunciador deseja que seu verso nasça. Paisagem composta de pétala forrada por espinho alheio que fere como a voz do crítico, a quem são dedicados os seguintes versos:

O ESPELHO frente à janela  
no quarto a persianas fechadas



(superfície indiferente  
de sua água,  
lâmina  
de silêncio, intacta,  
[...]  
O vento a desatar as tranças da samambaia,  
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p.63).

Poesia não é espelho de si mesma, narcísea, mas jogo entre linguagem e ausência dela, altos e baixos, dentro e fora. Poesia é linguagem intersticial, escrita que se faz no limite de si mesma, “do segredo quase extinto” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.29). Um jardim descontínuo e desequilibrado, em que a chuva cai “sobre rosas que desistiram” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.31) e as hortênsias são “mais altas que homens, mais vivas/que o Exército de Terracota?” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.31). Um espaço contraditório de luz e ausência dela, som e silêncio, “uma cota do que morre/ por dentro daquilo que brota” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.31).

Fazer poesia é circular por espaços sinestésicos e dinâmicos, portanto incontrolláveis: “METEOROS/ Fúrias riscando o céu/ Estrelas despregadas caindo em estardalhaço/ As folhas-de-flandres de um temporal/ sem intervalos” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.41). E quando o correlato objetivo está prestes a ser alcançado, há o anúncio de nova crise poética: “Por que você me abandona/ no vértice da vertigem” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.31).

Chuva e fogo são elementos importantes em *Corola* porque a primeira fertiliza e o segundo purifica e limpa o jardim para brotar a nova flor. A figura do fogo é paradoxal em *Corola* ao apresentar tanto o caráter mítico da “ÁRVORE de fogo” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.29), quanto o caráter enganador, adquirido sob a forma de uma sarça “quase ardente” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.33). A chuva, anunciada pelas nuvens, é figura que “cobre o olho impiedoso,/ pai do meu desconforto” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.23). Este olho impiedoso é metáfora do “sol narcotizante” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.25), excessivo, enganador, causador de torpor e não de poesia: “CÃES que uivam, não para a lua/ – ao meio-dia/ [...] Rasgam melhor com a voz/ do que os dentes/ a coisa nua, doente,/ que o sol oculta/ mas presencia” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.105). O sol é figura que em *Corola* semantiza cegueira e violência pelo excesso de luz.

A leitura da figura do jardim na obra *Corola* vincula-se à do dia, dividido em manhã, tarde e noite, momentos de expectativa porque cada qual carrega consigo riscos e possíveis crises poéticas.

## Enunciador no mano a mano

As carências do enunciador vulnerável à escrita e declaradamente perdedor no corpo a corpo com ela são discutidas no poema que tem por primeiro verso “O torneado hábil das palavras”:

- 1) O TORNEADO hábil das palavras
- 2) o dissonante vão das consoantes
- 3) não podem mais – nem por um instante –
- 4) buleversar o meu pequeno alento.
- 5) E já nem tento, ainda que fugaz
- 6) fosse o prazer no momento do encontro
- 7) satisfazer com tais materiais
- 8) minha volúpia pelo contratempo.
- 9) Abandonar o ritmo, eis tudo:
- 10) mudar de logradouro – ou de logro –
- 11) que isso de escrever é jogo
- 12) perdido de antemão, no mano a mano.
- 13) Mas sem ressentimento: o mais são nuvens,
- 14) e todos os poemas um engano.

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

Como os 46 outros poemas que compõem *Corola*, esse texto não possui título, fato que oferece certa unidade a um livro de teor altamente metalinguístico e de diluição dos limites entre prosa e poesia.

O poema em questão apresenta uma única estrofe de 14 versos, fator que remete à forma fixa do soneto e, unido à ausência de título, alude ao sistema de prescrições clássicas. Há ainda um enunciador contido e equilibrado que se aproxima da enunciação harmônica clássica. Entretanto, o campo semântico e a pontuação dissonante do texto colocam em xeque o diálogo harmônico com esta escola artística. A leitura das manobras estéticas do texto revelará que o torneado inicial é concluído com o engano de toda a produção poética, conforme análise em progresso.

Atentando aos sinais de pontuação final presentes no poema, apesar de escrito em única estrofe, podemos recortar quatro blocos temáticos. Um primeiro, composto pelos 4 primeiros versos, aborda a insatisfação do enunciador com palavras elegantemente dispostas e dissonâncias consonantais. Este universo expressivo é incapaz de emocionar o enunciador de “pequeno alento”, adjetivo que denota certo abatimento.

A segunda parte compõe-se dos versos 5 a 8 e neles há um hipérbato revelador da distância entre o desejo do sujeito e a possibilidade de atuar para satisfazê-lo. Na ordem direta, teríamos os versos 7 e 8 como complementos do verbo tentar, incompleto no verso 5: “E já nem tento satisfazer minha volúpia pelo contratempo com tais materiais, ainda que o prazer fosse fugaz no momento do encontro”. A confissão do enunciador revela seu sentimento de volúpia pelo contratempo e o caracteriza como sujeito desejoso do inesperado, do descontínuo e das atonias sonoras. Esta postura é reforçada pelo verso 9, cabal: “Abandonar o ritmo, eis tudo”. Um novo ritmo abre-se no poema. Nos oito primeiros versos, o esquema rítmico mantém-se regular, com acentos nas sílabas 4 e 10, com variantes na 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>; exceção para o verso 3, “não podem mais – nem por um instante –”, único eneassílabo deste conjunto de versos, lugar que anuncia o descompasso que se fará mais acentuado nos versos finais.

A parte 3 abre-se com um eneassílabo e apresenta um heptassílabo (v. 11). Os verbos *abandonar*, *mudar*, *escrever* junto da pontuação explicativa (dois pontos) e dos desvios ou acréscimos (travessão) anunciam a astúcia do enunciador e suas estratégias em relação à escrita. Sua consciência de um jogo *perdido de antemão* evita desestabilizações e ressentimentos. À ordem de abandono do ritmo, vêm as informações adicionais e explicativas sobre a necessária mudança espacial e estratégica. As manobras e artifícios do sujeito devem ser revistas porque o confronto com a linguagem, expresso em “mano a mano”, é jogo perdido. Entretanto, fica o questionamento sobre a identidade do sujeito logrado, se o enunciador ou o interlocutor do poema a quem é descrita a situação de um derrotado que, no entanto, mostra-se equilibradamente resignado e tranquilo nos versos finais.

Astutamente, o enunciador encerra a parte 4 do poema com 2 versos complementares por sua relação sintagmática e axiomática: “Mas sem ressentimento: o mais são nuvens/ e todos os poemas um engano”. À informação primeira da ausência de ressentimento de um sujeito que compreende bem sua posição no jogo da escrita segue a frase “o mais são nuvens” reveladora de que fora do jogo, a incompreensão e a inconsistência são frequentes. E se são “todos os poemas um engano”, este também assim se faz ao polarizar a escrita vencedora e o escritor vencido. O hemistíquio presente no verso 12 revela a condição de igualdade de escritor e escrita e o paradoxo da perda junto da condição análoga em que se encontram. As rupturas rítmicas do poema conduzem ao logro, manobra de um enunciador perspicaz que revela seu

*mano a mano* com a escrita e com o interlocutor. As manobras e torneios sintático-semânticos partem da confissão de um sujeito supostamente vencido e chegam ao anúncio de mudança de estratégia, ou ao menos à possibilidade dela. Ora, quem muda o artil, visa a algum objetivo, o que fica implícito no verso de encerramento, construído como um axioma que fundamenta o caráter ficcional da poesia e o constante jogo discursivo empreendido pelo escritor, ao qual deve aderir o leitor, caso deseje compreendê-lo de modo consistente.

As manobras poéticas anunciadas no poema em questão colocam termo aos poemas sem título, pois este é o penúltimo texto poético de *Corola*, seguido de “O naufrago”, único poema intitulado e que anuncia o aprendizado do naufrago, sujeito que mesmo após as intempéries sofridas nos jardins diversos dos 47 poemas anteriores, mantém-se equilibrado e decidido a insistir.

## Solidão de naufrago

O último poema de *Corola*, intitulado “O naufrago”, objeto de nossa análise, retoma o constantemente tratado nos textos poéticos anteriores e anuncia o naufrágio:

### O NÁUFRAGO

- 1) No escuro sobre o vazio
- 2) sem o feroz feitiço
- 3) do exato, exausto
- 4) me estico no penhasco,
- 5) roto, desacreditado
- 6) de um possível ganho no encaço
- 7) de tudo o que é fugidio.
- 8) Eu me desaproprio
- 9) daquilo que tinha por meu,
- 10) me escuto uma primeira vez,
- 11) estrídulo, estranho.

- 12) Se desabotôo por dentro,
- 13) o frio, ao menos,
- 14) me dá a impressão que eu existo.
- 15) Nu e em desabalo
- 16) (íntimo, que não me movo)
- 17) desfio o percurso de novo,
- 18) procuro nos intervalos
- 19) onde dorme a explicação
- 20) o hiato de titubeio,
- 21) o desvio inevitável.
- 22) Até isso que formulo
- 23) se esboroa e se anula
- 24) agora que o enuncio.
- 25) Nada me avia.
- 26) Queimo até o fim o pavio.

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111).

A dificuldade do processo compositivo, os riscos e fracassos, a condição de escritor e escrita, as descidas ao inferno na presença do grotesco e de situações angustiantes poderiam dar à poesia de Claudia Roquette-Pinto alta dose de subjetivismo, mas o lirismo de *Corola* é bastante diverso. Não há autocomiseração em relação à situação de naufrago anunciada no desfecho da obra. Apesar dos adjetivos *exausto*, *roto*, *desacreditado* e *desapropriado* atribuídos ao enunciador, numa atitude reflexiva, o naufrago se desdobra em outro, apreciador crítico de seus próprios ruídos poéticos: “Me escuto uma primeira vez,/ Estrídulo, estranho.” Esta escuta acontece numa condição de esvaziamento espacial e privação absoluta do habitual e cotidiano, atitude extrema do naufrago que só tem por alternativa desabotoar-se por dentro e escutar sua voz própria, solitário no encaço de si mesmo e da poesia.

A ausência de lamentos parece justificar-se pela lucidez do enunciador que se reconhece refém de um tempo lacunar e intermitente que só pode favorecer a poética do intervalo. Naufrago, o enunciador permanece pacientemente à espera do resgate

da poesia, ameaçado por fracassos, decadências e instabilidades rítmicas promovidas por versos de métrica diversa e *enjambements*.

O sujeito instaurado nestas condições, segundo Schiller (1964), possui duas formas de alcance da liberdade. Uma delas ocorre *realisticamente*, quando o homem cultural opõe violência a violência, faz-se natureza para subjugar-la à sua vontade ou defender-se dela. A outra forma de liberdade é *idealista* e nela o homem reconhece que suas forças são inferiores à da natureza e que sofrerá de fato a iracúndia, mas pode afastar-se espiritualmente dela para destruir conceitualmente o ato, numa submissão voluntária à violência.

O enunciador de “O naufrago” finaliza a obra *Corola* na condição de sujeito cercado por forças superiores, tais como “o feroz feitiço/do exato” e “tudo o que é fugidio” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111). Apesar disso e do cansaço, resiste à irascibilidade, consciente de sua impotência ao afirmar que: “me estico no penhasco/ roto, desacreditado” e “me escuto uma primeira vez” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111). Entre o embate real e a submissão ideal, o enunciador de “O naufrago” opta pela segunda liberdade. Sua clareza de raciocínio e firmeza de vontade o aproximam do homem de tendência estética schilleriano, “[...] despertada por certos objetos sensíveis e cultivada pela depuração de seus sentimentos até atingirem esse impulso idealístico da alma” (SCHILLER, 1964, p.47).

O enunciador do poema final de *Corola* é sensível à forma das coisas e, ciente de que não as pode possuir, agrada-lhe a reflexão acerca delas, lugar em que “dorme a explicação/ o hiato de titubeio/ o desvio inevitável” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111). O sentimento descrito pelo enunciador é heroicamente expresso nos cinco primeiros versos, mas o abalo do enunciador é mínimo, revelando-se sério, silente e forte, como se aprendido estivesse o fato de que “[...]o estado do nosso espírito não se forma necessariamente pelo estado dos sentidos, que as leis da natureza não são necessariamente as nossas, e que trazemos em nós um princípio autônomo que independe de todas as emoções sensíveis” (SCHILLER, 1964, p.50). Isso justifica o fato de que a busca do enunciador de “O naufrago” acontece em espaços intervalares como o de um naufrágio, lugar de transição de um estado para outro.

Ao finalizar o poema com os versos “Nada me avia / Queimo até o fim o pavio” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111), o enunciador revela-se preparado para “[...] dissolver o sofrimento verdadeiro numa emoção sublime” (SCHILLER, 1964, p.62), pois compreende que só pode aproximar-se da natureza por meio da estética, ou seja, enquanto ideia. O objeto poético, livre das limitações casuais, liberta produtor e espectador da realidade para que se reencontrem na natureza imitada.

O verso final do poema metaforiza a situação da tríade poeta, obra, leitor. “Queimo até o fim o pavio” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111). A relação de

continente e conteúdo entre pavio e cera, pertinente à situação de poeta e poesia, afirma que a chama do pavio (poesia) deve alumiar o interlocutor-leitor, entretanto, a condição náufraga retira do campo de visão este terceiro elemento, o que faz com que o próprio enunciador se desdobre para cumprir a função crítica de leitor-espectador de si mesmo a afirmar que “Até isso que formulo/ se esboroa e se anula/ agora que o enunciado (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111). Segundo Simon e Dantas (2009, p.235):

O fracasso já anunciado obliquamente na abertura do livro, após reiterados desmentidos e afirmações, consuma-se por assim dizer nos dois poemas finais, “O TORNEADO hábil das palavras” e “o NÁUFRAGO”, que assumem com elevação a derrota e a desistência, como se o percurso de *Corola* fosse uma viagem que não deu certo, ilustrando a vocação da poesia para a perda e a auto-imagem do poeta como um náufrago a contemplar sua luta contra tudo que é fugidio. Os poemas todos são fruto do engano e o próprio ato da enunciação é destruidor, restando ao poeta-náufrago esperar, entre consolado e heróico, a própria extinção.

Apesar do anúncio do fracasso, o último verso de “O náufrago” e da obra *Corola* informa a atitude de resistência de um enunciador que se encontra esticado no penhasco, em condição de náufrago: “Queimo até o fim o pavio” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111). Ao formular, após sucessivas tentativas, algo que, quando enunciado, “se esboroa e se anula” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111), o enunciador persevera porque espera libertar-se dos grillhões da materialidade das coisas rumo à forma poética fugidia da corola, lugar em que, na formulação de cada pétala e no procedimento de personalização, está a poesia. Qualquer vacilo ou ciclotimia anunciará na corola, “pétala a pétala o seu botão de fracasso” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.53), portanto a espera é lúcida.

## Algumas considerações

Segundo Britto (2010, p.31), os “poemas de *Corola*, tomados conjuntamente, formam uma longa meditação sobre, acima de tudo, a relação entre a escrita poética e a experiência do existir.” A poética de Claudia Roquette-Pinto desenvolve-se entre situações assustadoras e tediosas, num aparente desequilíbrio desfeito pela naturalidade das descrições e interrogações, o que é sustentado tanto pela unidade da obra quanto pela contenção do enunciador, sujeito consciente dos percalços da escrita contemporânea e do peso da tradição literária. A revelação de seu destino de náufrago não o desestabiliza. Há dignidade no verso: “Nada me avia” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111).

Como se um outro corpo fosse, observador de si mesmo, cientista que se elege como cobaia, o enunciador de *Corola*, em luta consigo mesmo, desdobra-se em internos e externos espaços divergentes: “Nu e em desabalo/ (íntimo, que não me movo)” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.111). Imobilidades internas contrastam com a mobilidade externa de enunciadores cindidos em leitor-crítico de sua obra, o que revela o cuidado compositivo e a consciência de que “[...] isso de escrever é jogo/perdido de antemão, no mano a mano” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.109).

O fazer poético, os elementos da poesia, os meios de elaboração do texto poético, quem é e o que sente o enunciador são algumas das questões presentes no livro de Claudia Roquette-Pinto, fatores que permitem sustentar a importância dada aos efeitos e causas estéticas de cada situação poética.

Os metapoemas formam a estrutura fortemente coesa da corola que funciona como uma arte poética, pois aborda arte e artífice, sem deixar de considerar o crítico, mencionado em vários poemas, voz fusionada à do enunciador no poema “O naufrago”. É notável, nos poemas metalinguísticos, a alternância de descrições, interrogações e argumentações baseadas em descontinuidades sintáticas e pontuações que revelam, em cada texto poético, o debuxo de um processo compositivo. Esta estética em processo explicita os percalços e as dores de sujeitos que internalizam o processo discursivo e assumem o jogo arriscado de potencialidades subversivas da linguagem arredia.

Situações assustadoras, dissonantes, violentas são descritas naturalmente e de modo consciente, contido e aparentemente estável. O embate com a linguagem dá-se num ambiente tecnológico, natural ou impessoal, apesar da vontade ora tensa e forte, ora fluida do enunciador. Trata-se de discursos de desconstrução-compreensão do outro que metaforizam a desconstrução e a dor de si mesmo.

A persistência como marca da obra *Corola* revela a capacidade de idear o que os sentidos não alcançam e o que ao entendimento é incompreensível. À natureza imaginada ideal que confortava o romântico, *Corola* responde com a construção de naturezas instáveis, incorrespondentes e, muitas vezes, perversas. Diante delas, estão os enunciadores judicantes e impávidos, capazes de pacientemente aguardar para, em momento oportuno, cravar os pés “no rosto desta última flor” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p.17).

BORSATO, F. R. The solitude of a castaway: Claudia Roquette-Pinto's poetics in the gardens of *Corola*. **Revista de Letras**. São Paulo, v.51, n.2, p.83-100, jul./dez. 2011.



- **ABSTRACT:** *The work Corola, by Claudia Roquette-Pinto (2000), introduces a consistent poetic project arising from the use of expressive metalinguistic resources and of its cohesive structure. Resorting to intratextuality promotes the unity and the metalinguistic reflections of the book's 48 poems. The dialog with the literary tradition is simultaneous with the awareness of the enunciators that the poetry of Corola is intervallic and fissile. The initial 47 untitled poems build a strong relationship of continuity and revealing interdependence of a presence of a "theory" of the poetic creation based on misfortunes. The lyricism in Corola does not present marks of self-pity related to the castaway situation announced in the last poem of the work. The adjectives exhausted, torn, discredited ascribed to the poetic self, make it unfold into another, critical appreciator of their own poetic noises and a conscious hostage of an intermittent and lacunar time which favors the construction of a poetics of a patient wait for the rescue of the poetry and of the development into a reader-spectator of himself or herself and of the poetic text. We will analyze some metalinguistic procedures and compositional concerns announced by Corola's poetic selves, as well as the recurrent figure of the garden as a poetic space.*
- **KEYWORDS:** *Corola. Claudia Roquette-Pinto. Metalanguage. Garden.*

## Referências

- ANDRADE, C. D. de. Claro enigma. In: \_\_\_\_\_. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. p.245-305.
- BLAKE, W. **Poesia e prosa selecionadas**. Introdução, seleção e tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: J.C. Ismael, 1984.
- BRITTO, P. H. Apresentação. In: ROQUETTE-PINTO, C. **Claudia Roquette-Pinto por Paulo Henriques Britto**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p.7-44. (Coleção ciranda da poesia).
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- PINTO, M. da C. **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.
- ROQUETTE-PINTO, C. **Os dias gagos**. Rio de Janeiro: Edição da autora, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Saxífraga**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Corola**. São Paulo: Ateliê, 2000.

SCHILLER, J. C. F. Acerca do sublime. In: \_\_\_\_\_. **Teoria da tragédia**. Tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1964. p.45-64.

SIMON, I. M.; DANTAS, V. Consistência de Corola. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.85, p.215-235, 2009. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002009000300010&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002009000300010&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 17 jan. 2011.

VIZIOLI, P. William Blake: o poeta e o visionário. In: BLAKE, W. **Poesia e prosa selecionadas**. Introdução, seleção e tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: J.C. Ismael, 1984. p.1-10.