# a experiência do presente em corola, de claudia roquette-pinto

**The experience of the present in Claudia Roquette-Pinto's *Corola***

*Vinícius de Oliveira Prado**

**Resumo**

Este trabalho tem por finalidade apresentar uma interpretação da obra poética *Corola* de Claudia Roquette-Pinto, a partir da análise de alguns de seus poemas, sobretudo "Sob o fermento do sol". Trata-se de pensar como a experiência do presente vem na esteira de uma vivência de choque cotidiana, capaz de aflorar nos aspectos mais sensíveis da interioridade. Para tanto, será necessário refletir, a partir da repetição do trauma, como se dá a mobilização dos referentes em prol da construção de um real que se encontra defasado. Neste sentido, a poesia de Claudia aparece como um movimento de interiorização capaz de expor seu entorno, desnudar o exterior e, por isso mesmo, denunciá-lo. Esta experiência encontra ressonância

* Possui bacharelado e licenciatura em Filosofia pela Universidade de São Paulo. É bacharel do curso de Letras (Francês e Português) e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia pela mesma universidade sob orientação do Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto, onde desenvolve pesquisa sobre poesia e filosofia na área de Estética. E-mail: viniciusdeoliveiraprado@gmail.com. Artigo recebido em 06/01/2018 e aceito para publicação em 11/06/2018.

numa concepção de temporalidade, a do presente, que buscamos construir nesta análise interpretativa.

**Palavras-chave**

Tempo; Presente; Trauma; Experiência; Poesia

**Abstract**

This article intents to show an interpretation of the Claudia Roquette-Pinto's poetical work named *Corola*, based on the analysis from some of her poems, especially "Sob o fermento do sol". The experience of the present shall be the focus o four attention since it comes from a sequence of everyday shock, able to outcrop in the most sensible aspects of the interiority. Therefore, it will be necessary to reflect how the mobilization of the referents works in favor of a real's construction considering the experience of trauma. In that sense, Claudia's poetry appears as a movement of internalization that is able to show his surroundings and consequently is able to denounce it. Such experience finds resonance in the temporality of the present, a concept that we shall build in this interpretative analysis.

**Keywords**

Time; Present; Trauma; Experience; Poetry

**Introdução**

*O menino brincando na varanda.*
*Dizem que ele não percebeu.*
*De que outro modo poderia ainda*
*ter virado o rosto*: "Pai!
acho que um bicho me mordeu!" *assim*
*que a bala varou sua cabeça?*[1]

A experiência presente nesta epigrafe não é narrada por aquela que habita e convive com a criança baleada, mas quem de longe observa, em sua "zona protegida" da violência urbana: a casa com muros, o condomínio, o *bunker* metropolitano. Mas que, apesar da distância do fato, até então, assistido a partir de um universo "privado e burguês" (SIMON, 2008, p. 154), vivencia o choque, o medo e o trauma, uma vez que esta violência gera espanto, retira-nos da sensibilidade neutralizada dos vespertinos programas policiais e nos coloca como espectadores participantes que sentem o efeito da violência para além da audiência midiática. Estes versos de "Sítio", de Claudia Roquette-Pinto, nos obrigam a pensar a paralisia sensorial e os efeitos assimétricos que o espetáculo televisivo da violência urbana possuem em relação à sua experiência real. Por isto, este trabalho tem por finalidade analisar em sua obra *Corola* como se dá, em alguns de seus poemas, a construção da experiência do presente – tempo suspenso –, especialmente a partir dos sintomas do trauma. Trata-se de vislumbrar no material poético da autora como se dá o reconhecimento de uma experiência de tempo que não é virtual, mas "concreta", segundo as próprias palavras da poeta: ou seja, como o seu "fazer poético" se relaciona com os imperativos sociais e políticos do medo, da insegurança e do ensimesmamento urbano. A concretude desta experiência pode ser reconhecida no interior de uma poética possível, que, se não dialoga com este mundo permeado por problemas, pelo menos atesta nossas incapacidades de estabelecer uma comunicação necessária, numa profunda reflexão sobre a linguagem.

Neste sentido, a experiência poética se coloca num limiar entre distintas vivências, mas que comungam de traços comuns, dentre os quais as diferentes formas de apreensão e percepção da violência.

Para Octavio Paz, quando falamos do tempo não haveria melhor forma de apresentá-lo senão pelos versos de um poema[2], uma vez que a correlação homem e temporalidade se daria, necessariamente, pelo ritmo, pelas imagens ou demais elementos poéticos. Desta forma, por exemplo, um tempo mítico poderia ser elucubrado nas estrofes de uma epopeia, o tempo da modernidade poderia estar presente nos arranjos vanguardistas de um poeta futurista, o tempo cristão da Idade Média poderia estar intrincado na ordem estrutural de uma "Divina Comédia", etc. Isto é possível porque, como afirma Roland Barthes, a poesia carrega consigo o sentido de uma temporalidade[3]. Em suma, o poema possibilita que vivenciemos e reconheçamos o tempo. Haveria uma capacidade inerente à palavra poética de colocar a temporalidade do poema sempre em diálogo com as imagens de tempo que regem a sociedade. Entretanto, o tempo no interior da poesia pode dizer outra coisa, por vezes, o contrário do que a temporalidade da sociedade afirma. Pretendemos mostrar que a experiência do tempo exposta em alguns poemas de Claudia se mostra como uma realidade da qual se deseja escapar, daí seu tom de denúncia: a realidade se tornou opressiva de tal forma que o instante poético não é um momento edificante, mas a possibilidade da enunciação, a partir do cárcere privado, de uma angústia humana que busca saídas, para além dos escapismos tradicionais.

**O lastro traumático em "Sob o fermento do Sol".**

*Sob o fermento do sol, as coisas*
*desprovidas de peso*, as coisas
despovoadas,
o contrário de si mesmas,
todas no exterior.

Na pele abrasada das coisas
o pensamento entorna,
não penetra, espalha e
torna a reunir-se
em gotas, um suor.

Quase nada alcança
o par imobilizado
de peixes na água que estaca,
de olhos na mancha
do rosto. *À calma estupefata*
cascos apondo
*um toque de temor.*

O tanque dentro do sonho
anel de sombra a memória
na superfície estirada
arbitrariamente branca
- e o áspero das cigarras
*sob o sol narcotizante.*

Pequeno retângulo em sombra
*projetado pela casa*
*à volta ondulava a campanha*
*o lamento das cigarras*
*era como um estertor.*

*Amarela dos restolhos, negra*
*dos restos queimados*
a intervalos absortos *as flores*
*de ouro as palavras* cortam
a paisagem, impostoras.

Um átomo explica este instante?
O átomo dissonante de silêncio
no ar que enfarpela?
A bolha do sonho explodindo
contra a pele, num bocejo?

Refém do instante em que escrevo,
de sonho aninhado ao desejo,
vizinho do flagrante.

Na primeira estrofe do poema "Sob o fermento do sol", cujo primeiro verso leva consigo o título do mesmo, as *coisas* encontram-se desqualificadas, descorporificadas e "despovoadas". Ou seja, marcadas pela negação de si mesmas e pela escassez de conteúdo. Esta negação é advinda do irreconhecimento dos signos dispersos, para os quais a referência foi perdida. Signos "despovoados", posto que exteriores, alheios, fora de nós. Tudo se passa como se estas *coisas*, irreconhecíveis e prostradas diante do sujeito que visa apreendê-las a partir do exterior, perdessem o seu sentido. A fermentação é um procedimento oposto à respiração: à medida em que a segunda depende do oxigênio, a primeira pressupõe a sua ausência, pois é um processo anaeróbico. "Sob o fermento do Sol" tem no ar um dos elementos que participa de um jogo de ausência e presença. A sequência em itálico "*Sob o fermento do sol, as coisas desprovidas de peso*" alude, portanto, a uma busca por reconhecimento verbal das coisas que anela a asfixia, consequente falta de oxigênio, efeito resultante da incapacidade de quem as tenta nomear: a palavra presa na garganta, junto ao ar que não sai. Descaracterizadas, as coisas parecem desprovidas de ser.

Na segunda estrofe, a percepção e os sentidos parecem embotados de algo e é isto, precisamente, que impede o pensamento de penetrar, de precisar, de nomear e identificar aquilo que vê. Percebemos um sujeito ansioso, cuja razão se tornou incapaz de oferecer a reflexão e o entendimento necessários para a compreensão do real que se desdobra diante de seus olhos, resvalando na "pele abrasada" (porque exposta ao sol), sem profundidade. Assim, é como se houvesse no exterior uma irrealidade e o sol (fermento que dá vida e faz as coisas crescerem e germinarem) aparece como um *narcótico* (termo que surgirá adiante), do qual a implicação é uma alteração sensorial, devido a elementos que lhe são inerentes, que lhe deveriam ser meramente naturais, reconhecíveis e comuns: o calor, a luz e as cores que revela no mundo. Parece haver uma indistinção entre a totalidade destes sentimentos e a extensão dos efeitos provocados pelo sol, que a tudo abarca e consome, em virtude da invasão desconcertante da subjetividade nos fenômenos naturais observados. É isso que nos permite observar que a poeta não nos deixa saber se o *suor*, reunido *em gotas*, provém do calor ou da ansiedade aparente, pois o efeito psicológico e físico se confunde.

O sentimento de imobilidade e necessidade de ar reforça-se na terceira estrofe. A água é imagem poética por excelência, costumeiramente vinculada à transformação, sobretudo quando em movimento, tal como na metáfora do riacho de Heráclito de Éfeso[4]. Mas esta imagem que enuncia a impermanência do devir é retratada aqui como estanque, algo que "estaca" e paralisa. Estacar, intransitivamente, possui um sentido de detenção sob perplexidade, refreamento, disrupção súbita graças a uma influência externa. Contudo, ainda não sabemos qual a razão desta paralisia. O verso acrescenta a mancha de um rosto que é observada por um par de olhos (imóveis, como os peixes e a água). A estrofe segue, em itálico "À calma estupefata, cascos apondo *um toque de temor*". Talvez fuja à nossa compreensão precisar o momento em que a paralisia é assomada pelo medo, pois entre ambos há gradações. Se o temor é paralisante, a calma é *estupefata*, graças ao esforço desejante de um sujeito que nada visa senão a autopreservação no ambiente em que se encontra. Contudo, esforço que cede defronte impulsos

internos que lhe são mais abruptos e incontroláveis, encontrando-se inerciado, entorpecido, imobilizado.

A quarta das oito estrofes que compõem este poema difere-se das demais por ser escrita sob a medida da redondilha maior. As estrofes anteriores são duas quintas e uma sétima, ambas compostas por versos livres, e o mesmo vale para as restantes, três quintas e uma terça. Por que a escolha da redondilha maior para compor esta estrofe, em sexta, que compõe a metade do poema? Ora, como se estivesse a se questionar pela lucidez das próprias sensações, a poeta lança mão da sintaxe, anulando as vírgulas que demarcaram os versos anteriores, de forma que a imagem se construa livremente, representando um devaneio onírico, num ritmo afável e musical. Antes do traço, que separa esta quarta dos dois últimos versos pertencentes a esta estrofe, conseguimos perceber uma estrutura sonora, como se o uso das contínuas nasais ([*m*] e [*n*]), junto à aspirante [*r*][5], bem como a ruptura sintática, sugerissem um terreno idílico, uma fuga branda e suave da irrealidade das estrofes anteriores. A redondilha associada ao efeito aliterativo destas consoantes acentua o caráter de canção de um verso. Este caráter musical sugere uma suspensão, um intermédio das sensações anteriores: como uma clareira numa floresta ameaçadora, onde não há referência ou caminho conhecido. Porém, enquanto há memória, há ao que se reportar, na serenidade da superfície alva, que traz calmaria (a mesma de antes, estupefata?). Contudo, após o traço que principia o quinto verso, a poeta parece jogada de volta, *ex abrupto*, ao universo de que tentara escapar brevemente. O canto das cigarras é áspero e, conforme se verá na estrofe seguinte, acompanhará a intensificação de uma sensação crescente. O sol ganha, enfim, o efeito de um *narcótico*.

Temos na quinta estrofe que num ambiente sereno, como é o de uma fazenda, o canto monotônico e persistente das cigarras se converte num estertor, ou seja, num momento de agonia, quando a expectativa era a de que o *fugere urbem*, no mínimo, confortasse ou oferecesse alento a quem veio da metrópole imantada pelo caos em busca de refúgio na atmosfera bucólica. No entanto, o que vemos é a quebra deste desejo, pois a sexta estrofe é, basicamente, a construção descritiva e atenta de uma paisagem não-hostil e pacífica. Nesta descrição, percebemos que os elementos 'casa', 'sombra da casa', 'campo ondulado', etc. não possibilitam ao sujeito que os vivencia sentir-se lá, estar de fato presente no local, pois nenhum dos elementos que este frui, experimenta e observa se encontram à sua frente como elementos *reais*. A realidade dominante deste sujeito em angústia é outra. Por isso, todo elemento advindo do sol é nutrido pela asfixia inicial, pelo ar intragável da condição que permeia o espaço.

Na sexta estrofe, a qualificação recebida pelas imagens, como "flores impostoras", aponta para uma situação de desconforto e desconfiança, como se estas fossem trair a poeta que as canta, a qualquer momento, ou seja, como se no momento vivenciado a possibilidade de irromper, a qualquer instante, uma violência que desregulasse o espaço vivido pelo sujeito – que descreve a paisagem em versos – estivesse latente no eu-lírico. Estes versos carregam consigo a tensão do ambiente urbano. A inofensividade da flor, cujos efeitos do sol também são sentidos ("dos restos queimados") se converte em clara ameaça. Está dada uma situação em que o *temor* é total: mesmo fora de casa, mesmo no escapismo de seu *locus amoenus*, possibilitado por sua condição social de classe média[6], a poeta se encontra em apuros, em medo, como num choque pós-traumático. Entretanto, mesmo que assumíssemos a ambiguidade, dado o contexto sintático em que o poema é escrito, em que não é possível saber se são as palavras ou as flores (ou ambas, identificadas uma à outra) que são impostoras, é notório visualizar a intencionalidade de escrever. As palavras, como impostoras, não permitiriam à

poeta abstrair a violência que vivera, desligar-se desta realidade opressora e ameaçadora? Claudia deixa bem clara essa incapacidade quando afirma, em entrevista, sobre fazer poemas em prosa: "Não sei o que me levou aos poemas em prosa. Cada coisa que escrevo tem um ritmo, uma necessidade, mas não sei explicar por que acontece assim. Agora, escrever pra mim é um pavor, é como uma maldição. Quando começo a escrever, parece que vou morrer"[7]. A experiência poética de *Corola* pode ser compreendida como a de um "corpo que não quer morrer" (SIMON; DANTAS, 2009, p. 230). É esta construção traumática que norteia sensorialmente a poeta ao evocar as imagens e ao realizar seu toque sobre a linguagem, em seu uso das palavras. Por isso, estas aparecem como assombrosas impostoras, passíveis de traição e incapazes, até certo ponto, de oferecer resguardo ao significado das coisas mesmas, já que os referentes se esvanecem. As flores e as palavras não oferecem segurança, pois já não são capazes de confortar nem descrever o mundo, visto que estão dominadas por sensações que lhes encobrem não apenas sua função narrativa ou descritiva, mas a própria realidade enquanto substrato.

Por fim, a sétima estrofe se inicia com uma questão: "Um rosto explica este instante?". Voltamos à imagem do rosto petrificado no tanque de água, cujo reflexo nada mais é do que uma sombra, confusa entre os dois peixes e dois olhos que tentam reconhecer algo na superfície imóvel, apesar de líquida. Assim como a flor, a figura difusa, bruxuleante e incerta do rosto é bastante presente em *Corola*. Cabe questionar se haveria algo, por fim, que explicasse o instante em que a poeta se encontra e, mais, o que seria possível saber dele. O ar é a vestimenta, é a essência do momento, onde a poeta reside e busca dizer, assim como respirar. Junto dele, parece vir todo o resto, todo o peso e ardor das sensações anteriores: o estertor ruído das cigarras e o desafio da desconfiança na linguagem. Nesta estrofe, a poeta parece conseguir abstrair minimamente do fluxo ininterrupto e gradativo dos dados sensoriais: "O átomo dissonante de silêncio no ar que enfarpela?". O átomo se caracteriza pela sua parcela infinitesimal de pequenez no espaço. Contudo, esta partícula, enquanto tamanho, extensão, não se refere aqui à medida espacializada da física, mas a uma unidade de tempo incomensurável: o silêncio. Quanto tempo durou este silêncio em que a poeta pôde se formular estas questões? Em que medida ele pode fazer frente ao instante fixo, impassível, para o qual todo distanciamento parecia, até então, mera quimera? Enquanto procedimento de ruptura com o *continuum* das sensações de asfixia, angústia e agonia, esta estrofe parece se referir, como a quarta, a um momento de "limiar" entre o sonho e a vigília, tanto que a própria poeta finaliza a estrofe com a terceira e última questão do poema: "A bolha do sonho explodindo contra a pele, num bocejo?". Teria o átomo de silêncio dissonante a duração de um simples bocejo, que aqui parcamente poderia representar uma breve lembrança das necessidades vitais simples, como o sono[8]?

Novamente, voltamos à pergunta: o que se sabe deste instante em que a poeta se encontra? Tal como numa cena de violência urbana, a relação básica é de coerção. Nos últimos três versos que compõe a oitava estrofe, o instante não parece ser o tempo capaz de oferecer outra experiência das coisas, canalizar as temporalidades mais diversas, os desejos reprimidos, o "maravilhoso" (como queriam os surrealistas), uma vez que os receios já citados povoam o imaginário e mantêm a poeta prisioneira de um tempo que não transcorre, não flui, mas petrifica o real como um cárcere. A palavra "refém" simboliza uma situação de submissão a um evento que a surpreende coercitivamente, a um momento que rompe, como num flagrante, uma continuidade desejante, a de permanecer viva. Acreditamos não ser despropositado a utilização dos termos "refém" e "flagrante", sobretudo por serem vocábulos comuns à linguagem jornalístico-policial, referenciais de linguagem, pois no aporte da experiência

pós-traumática os signos da violência pairam enquanto linguagem de referência. Onde estaria, então, o "instante" autônomo, que se colocaria para além dessa opressão sensorial ou aquele momento capaz de nos resgatar dessa vigília sustentada pelo medo e oriunda do trauma? Talvez seja no limite desta vivência que as negativas, os atos falhos da linguagem ou as próprias repetições ofereçam uma resposta e indiquem a saída enquanto certa experiência do tempo.

**O real em *Corola***

Paralelamente, em outro poema, intitulado "Não no sono"[9], o primeiro verso já aponta para a possibilidade de conjeturar a hipótese de um sono interrompido pelo flagrante (notícia? pesadelo? despertar?). O sonho, aqui figurado como depósito de fantasmagorias, pode ser o impulso através do qual devemos acordar e permanecer vigilantes, atentos às imagens que emergem do subconsciente. Entretanto, o segundo verso do poema já nos impede do movimento consciente: "Na vigília, tão pouco". No restante deste poema, Claudia irá elucubrar uma série de possibilidades em que o "evento" (não-dito) pode ocorrer. Será "entrementes", "no quarto do por-enquanto", "no vácuo que vai", "no vale que se rarefaz", "lugar-nenhum", "talvez música". É possível interpretar este acontecimento como um evento de linguagem onde quem deu as coordenadas para qualquer feito ou possibilidade de experiência foi a negação. Nem aqui, nem acolá. O limiar é a única via que pode oferecer algo, certamente não a completude, do que pode ser dito e nomeado (ou relatado). E este limiar não nos permite identificar se o que se passa é real ou não, uma vez que se encontra numa zona de indeterminação: entre o sono e a vigília[10]. Nem despertos, nem sonhando: no intermédio – limiar.

Contudo, a poesia de Claudia permitirá a construção do real[11] a partir das experiências traumáticas que poemas, como "Sob o fermento do Sol", tentam relatar. Segundo Simon e Dantas, em *Corola*, "a perda referencial ocorre num quadro inomeado de regressão e violência, de miséria psíquica, [...] cujos dilemas sensórioperceptivos possuem teor de realidade para além da indeterminação textual com que, de imediato, se expõem ao leitor". O ponto de vista da autora é o do sujeito sob coerção e ameaça. Sua descrição é a da "aceleração da ansiedade referencial como intensificação da consciência e/ou perda desta" (SIMON; DANTAS, 2009, p. 230). Indeterminação textual que é visível no par rimado de "onda a onda/ lugar-nenhum que me ronda", referente à ausência de entorno reconhecível, tátil, palpável. A nosso ver, esta intensificação da ansiedade, em que a perda referencial é latente, assimila-se ao quadro diagnóstico e panorâmico da "esquizofrenia", exposto por Fredric Jameson em *Pós-modernidade e Sociedade de consumo,* onde seu efeito é o de uma "materialidade significante isolada, desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se em uma sequência coerente"[12]. Para Jameson, a consistência de nossa identidade depende da nossa capacidade de ver persistir no tempo o nosso "eu". Mas, como o esquizofrênico se encontra aprisionado no interior de um instante, vivenciado com muito mais intensidade do que o "normal", esta persistência é abalada, gerando a perda da referência de si. A experiência esquizofrênica se aproxima, desta forma, à experiência traumática, devido a sua intensidade e à forma como invade as portas da percepção, de forma que os objetos externos se tornam embotados das sensações que dominam o sujeito diluído no meio.

A fragilidade da persistência do eu no tempo é sugerida nos versos em que o eu-lírico, em "Sob o fermento do sol", não consegue vislumbrar seu rosto na água: como um Narciso que, ao debruçar-se sobre o lago, desconhece o que vê, pois se desconhece a si mesmo. Daí o "oscilograma" a que se referem Dantas e Simon

(2009, p. 224), onde o pensamento não toca nenhuma linearidade, nenhuma coerência, mas é marcado pelo ziguezaguear de imagens, sugestões e limiares que, não obstante, preservam pontos fixos, como a flor. Não há nada no entorno, exceto o próprio pensamento que é incapaz de penetrar. A atenção focalizada no instante que a poeta visa relatar, no entanto, é capaz de revelar, muitas vezes, mais do que a própria visão de amplitude. Não porque nela exista um apreço analítico das especificidades, mas porque através da "limitação" da visão, ela nos oferece um outro panorama, de um microcosmo subjetivo[13] que, se não revela o seu "eu", incapaz de se prolongar no tempo e de assumir uma identidade, inversamente, revela o seu exterior. Quando as palavras poéticas de Claudia mostram um sujeito incapaz de superar um recorte temporal traumático, está denunciado o seu entorno: realidade que promove e produz a experiência de um instante morto e fixo.

Porém, o que caracteriza e constitui a experiência do trauma na arte? Hal Foster, em *O retorno do real*, ao analisar a obra de Andy Warhol explica que as repetições postas em jogo na obra podem ser as que se fixam no "real traumático, que o encobrem, que o produzem. E essa multiplicidade contribui para o paradoxo não só de imagens que são ao mesmo tempo afetivas e sem afeto, mas também de observadores que não estão nem integrados [...] nem dissolvidos" (HAL, 2017, p. 130). A nosso ver, a poética presente em *Corola* comunga da incapacidade de se situar na ambiguidade temerosa e afetiva que permeia os signos. Existe uma reunião conflituosa entre duas instâncias psíquicas contraditórias: uma mente perturbada que, buscando refúgio, encontra pesar nos objetos em que se fixa, como se buscasse o lugar de sujeito integrado à observação, mas esbarrasse na incapacidade de se dissociar da intensidade esquizofrênica dos signos da violência urbana. No poema "Os Sapos", temos o primeiro par: "OS SAPOS martelam na noite/ um sem-número de ideias ruins". O bucólico coaxar dos sapos é absorvido pela poeta como opressão, num instante de suspensão, em que lhe pesa a insônia, assim como a onipresença do ruído das cigarras em "Sob o fermento do sol" se dá, ameaçadoramente, sob constante vigília. Ao que se seguem os versos "Sono em que não mergulho,/ lugar-nenhum com vidraças/ onde asas de mariposa,/ traças se esfarelam". Novamente, a binária "presença-ausente" do "lugar-nenhum", da zona de indeterminação referencial, que, a despeito da indefinição, reserva em si a consciência da negação. Acordada ou dormindo, à poeta o signo do "não" é o único que parece razoável, dado que as coisas parecem ter seu contorno definido pela definição negativa: o que elas não são. Entretanto, mesmo com isto, não saímos do limiar.

Se a continuidade do eu no tempo é vedada ao sujeito, resta, pois, o fragmentário dos seus elementos interiores: o sonho, a ideia, o silêncio, etc. O eu-lírico se agarra a estas *coisas*, a elas se fixa, uma vez que busca reconhecê-las, como no poema "O dia"[14]. A probabilidade de um chão sugere a ideia de uma base segura, onde a poeta possa pisar com pés de realidade num campo significativo reconhecível, mesmo que a princípio seja um campo composto, mais uma vez, pela figura "impostora" da flor. Se a linguagem e a flor podem traí-la, a poeta parece querer ignorá-lo nestes versos. No entanto, esta fixação pela necessidade de dizer é, justamente, o que chamamos de sintoma do "real traumático", posto que as repetições projetadas no mundo fixam o trauma e certa atenção desmesurada sobre determinados objetos, onde se revela a "aceleração da pressão das coisas sobre o sujeito, cuja passividade aumenta diante da espetacularização de pequenos detalhes e ocorrências imperceptíveis". Para Dantas e Simon, o "poema é, portanto, em maior ou menor intensidade uma paráfrase do trauma dessa completa vulnerabilidade, dramatizada pela narrativa dos dilemas sensórioperceptivos"[15]. Dilemas sensórios que se apresentam no ziguezaguear das ideias vacilantes, das imagens que surgem como disrupções

do contínuo, onde o fio "frágil e físsil" representa a linearidade do eu no tempo, da presença do sentido nas coisas e da respiração de arroubo de ameaça: o contínuo desejado. Em oposição, as imagens que irrompem representam a interrupção do fluxo normal através da fixação atenta da poeta por certas *coisas*, como o rosto, a flor e a elaboração erótica do jardim que a entorna (tornado, neste poema, "hipotético"), alternado por momentos de temor. O que chamamos ziguezaguear é esta incapacidade de manter as próprias figuras exteriores como elementos que requerem atração (como quer o erotismo), pois há aproximação em demasia, opressiva, não-erótica e involuntária.

Se assumirmos uma definição de *poética*, no sentido que Barthes emprega ao termo, onde "as palavras produzem uma espécie de contínuo formal de que emana pouco a pouco uma densidade intelectual ou sentimental impossível sem elas"[16], vislumbramos que a poesia pode ser um meio de lidar com o choque cotidiano, visto que possui seus próprios mecanismos de estabelecer conexões temporais e contínuos, dentre as múltiplas séries ou sequências de fatos que compõem a memória, a história, a psique e o cotidiano. Não será, nestes termos, terapia, mas um instrumento de reflexão, de busca de sentidos internos, de cerceamento das zonas de indefinição vacilantes promotoras dos sentimentos opressivos que, até então, analisamos. Sendo assim, uma destas formas de lidar com o opressivo cotidiano é a busca do outro – busca que só pode se dar no presente poético, daí ser possível pensarmos que a poética de *Corola* é, por sua vez, uma poética do tempo presente, ou seja, uma poética que coloca o tempo vivido no centro de suas imagens e da sua experiência linguística. Uma poética que enfrenta a experiência do tempo morto, fixo, amnésico e lhe oferece, não obstante, uma resposta: a busca de um novo presente através da busca pelo outro. Esta busca (ou a indicação de sua necessidade) aparece no poema *Amor-emaranhado*[17].

O seu primeiro verso apresenta o par aliterativo *Amor-emaranhado* como algo sem ordem, sem clareza, confuso e, por isto mesmo, labiríntico. São as rosas que o apartam da poeta, as mesmas rosas que fixaram a sua atenção. É esta imobilidade do pensamento que impede a poeta de viver outra coisa: o trauma é totalizante, percorre todo o corpo, faz recuar diante de sentimentos bons, pois os encobre e domina. Contudo, um labirinto só é um labirinto se tiver uma saída. Ainda que presa a si mesma, a poeta reconhece a necessidade da busca: se o amor está emaranhado, como um novelo imbramado, o eu-lírico se foca no fio que desenrola. Desconhece, por outro lado, a mão no ângulo oposto, o outro que quiçá lhe faz presença. Contudo, sabe que é um outro. Na solidão de sua experiência traumática, a poeta encontra (depois de perdê-lo?) o outro no lado inverso do labirinto. Podemos interpretar a materialidade do fio como algo concreto, que representa a segurança, uma possibilidade de "chão provável", uma vez que o fio, o novelo, a linha nada é senão uma estratégia de saída do labirinto pelo único elemento contínuo disponível. Se pensarmos na figura mitológica de Teseu que, após enfrentar o Minotauro, conseguiu escapar do labirinto graças a um fio, que demarcava o caminho de volta, a ideia do Amor como experiência de reencontro com a saída do labirinto parece aceitável. Entretanto, o que se sabe deste amor ou seus efeitos futuros é nulo: tampouco sabemos se o que constitui este fio, traço comum entre dois polos, é algo positivo e que fará a poeta superar o trauma que norteia seus sentimentos.

Por outro lado, há neste poema uma sugestão sobre a ausência de amor que marca a vida nas grandes cidades, sobre a carência de conhecimento da alteridade. Aponte-se a tendência urbanística crescente de *bunkers* e condomínios, cada vez mais isolados, apartamentos com portões duplos, cercas, espinhaços, em suma, uma realidade onde "tudo é muro" e especulação, verso que revela uma premissa lógica da sociedade desigual brasileira, segundo

os anseios produzidos como signos-mercadoria de proteção (como estes de moradia) e oferecidos à classe média urbana. O "fio" que os ata pode ser o de um bem comum compartilhado, o bem que os une em uníssono, mas que, no entanto, não se trata de uma dádiva, pois pode ser o fio da "expiração"[18] (não se sabe se de alívio, de ansiedade, de temor) ou o grito[19]. Em suma, o elo que parece unir dois indivíduos desconhecidos não é, necessariamente, um traço socializador próprio ao ser humano, como as paixões, a necessidade de descobrir o outro, mas sim o medo ou o ressentimento: afeto que não vincula, mas segrega. Tal pode ser o retrato traçado: o que me une ao outro é o medo que ambos sentimos em nossas corridas diárias. Entretanto, a poeta ainda quer o encontro, "exausta embora atenta"[20], como num final de jornada de trabalho, pois ela continua a desenrolar o novelo. Unidos pelo medo ou pelo desejo de união, a ausência do amor, cuja busca persiste, é constatada em ambos os sentidos.

Desta forma, o medo, que embota de uma forma quase totalizante a interioridade da poeta é um dos indícios que nos permitem compreender a realidade da sua experiência. E esta compreensão se dá através do repetitivo movimento do desejo de identificação de si, do mundo e sua consequente frustração, enquanto tentativa. Nesta temática, o poema "Página Oca"[21] é composto por uma série de imagens metafóricas e metonímicas que oscilam. As imagens deste poema apontam para um elemento subjacente aos poemas de Claudia: a petrificação e a imobilidade do corpo, sintomáticos da tentativa enunciada acima. Note-se, contudo, o desejo de quebrar esta fixidez. Há uma intenção de tornar cativa – próxima – a asa liquefeita (elemento de liberdade, que permite alçar voo, mas que se desfaz, liquefaz)[22]. Surge a questão: trata-se de uma ilusão de liberdade ou a simples constatação de sua dificuldade, num contexto de cárcere dos afetos? Ou mesmo, aqui, busca-se a liberdade de um entendimento que possa fluir, de um pensamento que compreenda um caminho (do "fio" que se desenrola): o seu caminho em meio a tanto medo, inclusive do que se encontra no outro lado, cujo mergulho é desejável, mas temeroso. Ademais, a "mão-anêmona" parece apontar para uma imagem que recobra movimento, mas a anêmona, apesar de deglutir outros pequenos seres e mover-se junto às ondas, é fixa numa rocha, pois depende de algo rígido e seguro para poder realizar-se enquanto ser móvel. Uma mão que percorre a página oca (porque repleta de vazios de sentido e de significação) indica a necessidade de um corpo que quer se mover e não pode ficar rijo como as rochas. O único movimento da anêmona é abrir-se e ela o faz na arena do fogo branco – aqui uma possível menção à "expressão oral" segundo a tradição judaica[23] –, mostrando que "falar" é possível. Entretanto, esta fala é "sem agulhas", isto é, incapaz de penetrar, perfurar, indicar a coisa mesma, pois lhe falta um elemento constituinte. Novamente, o movimento (da linguagem, no caso) esbarra na imobilidade: não se aprofunda, mergulho negado. A flor "não se nomeia", nem por fogo branco nem por fogo negro, tanto que "calcifica" – a linguagem, se funcionasse, daria movimento às coisas. O "desterro" e a "ausência" sugerem que, mesmo fixo, esse corpo que observa não possui "morada", não possui um "chão" específico, como se a anêmona vacilasse sem sua rocha. Nem por isso, é móvel. O que resta a esta espectadora é olhar, levando em conta que aquilo que o olho não toca, aquilo que o olho perde, "desmorona". Aquilo que a anêmona não recolhe e deglute, escoa para outro canto do oceano ou para as "mãos" de outra anônima anêmona: aquela cuja existência sabemos, mas para quem o toque desejável pode ser impossível, senão, talvez, pelo movimento acidental das rochas oceânicas. Mas, qual é o elemento constituinte que falta à fala? O que lhe resta, para sua realização? A nosso ver, o mesmo elemento que está ausente, apesar de enunciado, no poema *Amor-emaranhado*: o outro. Falta o receptor deste fenômeno comunicativo. O fogo branco indica a oralidade de um indivíduo que

é coletivo, que vive em comunidade e mesmo quando fala para si, fala ao mesmo tempo para o outro. A busca pela alteridade passa pela crítica implícita às determinações sociais que nos encarceram do convívio social, em bolhas cada vez mais individualizadas.

**Conclusão**

Os elementos de repetição (a imobilidade, o estancamento da linguagem, o objeto entornado pela ansiedade, as imagens da flor, do rosto, etc.), que reaparecem a cada poema, nos oferecem uma caracterização da parcela de realidade que esta obra pode apresentar. Contudo, este "real" possível de se compreender na poesia de Claudia não é um real neutro. Como já afirmamos anteriormente, trata-se de um real que aponta um determinado ponto de vista, inclusive de classe, no caso, de uma classe média que também sofre as consequências da violência urbana, mas tem dificuldade de reconhecê-la na totalidade sistêmica que a produz, uma vez que constrói suas visões de mundo a partir de seu universo fechado e individual. Entretanto, não queremos com isto dizer que a poesia de Claudia é denotada e delimitada por este modo de percepção. O que a experiência do trauma possibilita, levada ao limite, repetida à extensão, revisitada em cada poema, em cada tentativa de fuga, em cada atenção às *coisas* materiais e potencialmente poéticas, em cada fracasso da poeta ao tentar se desprender do inequívoco desagravo a si mesma, é, justamente, a exposição desnudada de um real, até então, não-distanciado, imanente e costurado à percepção pelo trauma e sua presença total. Mas que, por esta razão, é inapreensível, pois não permite ao sujeito situar-se, reconhecer-se, perceber sua textura e seu lugar num mundo sem referências, uma vez que, na iminência da angústia, estas desaparecem. A construção do real pressupõe, portanto, a consciência de sua desrealização.

Se as repetições encontradas na poesia de Claudia configuram um tipo de escrita não neutra é porque, a partir delas, podemos vislumbrar uma configuração histórica que nos dá a ideia de uma realidade específica, isto é, a das grandes cidades, opressora das subjetividades, embotada de signos informacionais e permeada constantemente pela violência urbana. Em suma, ao nos colocar em contato com o vazio de nossa experiência temporal contemporânea, bem como ao sugerir a necessidade da busca do outro, a poética de Claudia Roquette-Pinto alude a uma necessidade de vivenciarmos o tempo presente enquanto o tempo vivo da experiência: a mesma capaz de produzir narrativas e a mesma capaz de nos conectar ao outro. Se a linguagem se encontra impossibilitada de narrar o choque, a ansiedade, a angústia e o temor, é porque as ferramentas de comunicação perderam não apenas o manejo articulatório da construção de sentenças que dependiam de referências nubladas ou pouco específicas, mas sim o mais importante da comunicação: o outro. A perda do outro e a iminente necessidade de buscá-lo são dois elementos que movem esta poesia. E é neste sentido, enquanto busca do outro, que a poesia de Claudia é uma busca do presente. Há, portanto, uma intrínseca relação entre a experiência do real traumático e a experiência urgente do presente.

Por outro viés, Hal Foster aponta que as repetições na obra de arte podem gerar efeitos reveladores. Se a produção do real, aqui, se dá pelo medo, é porque este medo se relaciona com a poesia de uma forma a integrá-la singularmente, repetindo-se na multiplicidade de suas imagens, objetos e oscilações sensoriais. A questão é se a presença de um lastro traumático como este pode ser lida como uma crítica disruptiva ou apenas justaposição integrada ao fazer poético da autora. Ora, quanto mais integrada uma obra de arte está à realidade que a movimenta, não é necessário que a integre a ponto de nela transformar-se, pois o filósofo defende que este movimento de integração pode expô-la em todas as suas

facetas exteriores. A exposição é o gesto que permite que compreendamos a produção social da realidade em que vivemos, o que possibilita a pedra de toque de sua transformação: reconhecer o que nos afeta. Foster diz que ambas atitudes, a justaposição e a integração

> podem ser lidas como uma adesão preventiva à compulsão de repetir, posta em jogo por uma sociedade de produção e consumo em série. 'Se você não pode derrota-los', sugere Warhol, 'junte-se a eles'". Mais: se você entrar totalmente no jogo, acabará por expô-lo; ou seja, revelar o automatismo e até o autismo desse processo, por meio de seu próprio exemplo excessivo. [...] (HAL, 2017, p. 126).

Qual automatismo revela a poesia de Claudia? A nosso ver, o automatismo social que, sistemicamente, produz subjetividades encarceradas, ensimesmadas, solipsistas e que estão, cada qual à sua forma, reféns do trauma e do choque cotidiano aplacado pela violência. Os refreamentos, as imobilidades, o estancar da linguagem que se repete, acrescido de outros recursos, como a citação, a referência e a colagem em *itálico,* são elementos da poética de Claudia que permitem compreender o objeto gerador da angústia do eu-lírico em sua exposição, uma vez que há um jogo dinâmico (se não dialético) entre a interioridade e o exterior: jogo que é, por sua vez, revelador. A repetição em *Corola* não está visível apenas na forma, mas nos efeitos sensoriais, já expostos, que o conteúdo da obra suscita à leitura.

A escrita de *Corola*, segundo Claudia Roquette-Pinto, ocorreu num momento difícil. A obra "nasceu em outro período traumático, marcado pelo sequestro de minha irmã, a morte de minha avó e o assalto à casa de meus pais. Para me afastar dessa atmosfera opressora, fui para a fazenda de meus pais e passei três meses de total introspecção"[24]. O resultado é a adesão total à vivência do trauma totalizante que é visível em sua experiência poética, sobretudo na persistência das imagens bucólicas que são alocadas na pretensão de estabelecer uma continuidade referencial onde o eu pudesse se situar no mundo, sem sucesso. Pois, é o trauma que aplaca completamente a experiência de tempo da autora, que se sente refém do instante que não transcorre. Contudo, como já dissemos, esta exposição permite a sugestão do desejo que subjaz a toda experiência traumática: o outro e o tempo presente. A revelação da busca do outro se dá num momento em que a poeta se reconhece sozinha: desconhecida de si mesmo e do outro que figura na outra ponta do novelo que desenrola. Este momento de ambivalência pode ser, dialeticamente, compreendido como um momento de solidão e comunhão, para ficarmos com as palavras do poeta Octavio Paz. Para ele, o poeta "estabelece um diálogo com o mundo; nesse diálogo há duas situações extremas dentro das quais move-se a alma do poeta: uma, de solidão; outra, de comunhão. O poeta parte da solidão, movido pelo desejo, na direção da comunhão"[25]. A nosso ver, é exatamente isto que se passa, de forma mais declarada, em "Amor-emaranhado", mas também nos outros poemas em que a autora visa comungar com as flores, as campinas e o bucólico, mas tem a atração erótica impedida pelo excesso de atenção fixa e excessiva aproximação, efeitos sintomáticos da imobilidade sensorial. Por esta razão, a expressão de comunhão fica exposta apenas no desejo, uma vez que o rosto do outro nunca se revela e nunca se avizinha inofensivo (há sempre um quê de "estertor"). O encontro, enquanto tal, só pode se dar no aqui e agora; por isto, esta poesia é uma busca do tempo presente, pois reconhece, talvez enquanto denúncia, que este *rendez-vous* não ocorrerá tão cedo numa sociedade repleta de não-lugares e carente de tempo livre. A expressão do desejo do outro e do retorno à experiência não são a válvula de escape, não são a solução dos problemas, tampouco o fim dos sentimentos de angústia, asfixia e dos demais lastros traumáticos que estão presentes nos poemas. Ainda que possam ser, o poema "Amor-emaranhado" já nos indicou que todas as saídas têm de passar pelo mesmo lugar, o labirinto.

## Referências bibliográficas


BARTHES, Roland. Existe uma escrita poética? In: *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CAVALCANTE DE SOUZA, José. *Os pré-socráticos*. São Paulo. Abril Cultural. 1978. (Coleção Os pensadores).

FOSTER, Hal. *O retorno do real.* Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Tradução de Vinícius Dantas. *Novos estudos – CEBRAP*, São Paulo, nº12, Jun. 1985.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. Poesia de solidão e poesia de comunhão. In: *A busca do presente e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017. Tradução de Eduardo Jardim.

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

_____. É impossível verbalizar o que realmente interessa (entrevista). In: *Papos contemporâneos 1*. Org. Dau Bastos. Rio de Janeiro: UFRJ, Centro de Letras e Artes. Faculdade de Letras. 2007.

_____. *Margem de manobra.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

SIMON, Iumna Maria. Situação de Sítio. *Novos estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 82, p. 151-165, Nov. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000300008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 Jun. 2018.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. Consistência de Corola. *Novos estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 85, p. 215-235, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002009000300010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 Jun. 2018.


## Notas

1 ROQUETTE-PINTO, Claudia Roquette. "Sítio". In: *Margem de manobra.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

2 Paz diz "toda vez que o leitor revive de verdade o poema, atinge um estado que podemos chamar poético. Tal experiência pode adquirir esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais para ser outro. [...] O poema é mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, se encarna num instante. A sucessão se transforma em presente puro, manancial que se alimenta a si mesmo e transmuta o homem". (PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo. Cosac Naify. 2012, p. 33). É importante destacar aqui que a forma como o instante é construído na poesia guarda profunda relação com a imagem de tempo que possuímos do mundo. Por isso, conforme se verá, a poesia de Claudia é sintomática em relação à nossa experiência de tempo atual, graças ao *instante* que narra.

3 Conforme se verifica na passagem: "a palavra é [...] o tempo espesso de uma gestação espiritual, durante a qual o "pensamento" é preparado, instalado pouco a pouco pelo acaso das palavras. Essa oportunidade verbal, de onde vai cair o fruto maduro de uma significação, supõe, pois, um tempo poético que não

é mais o de uma "fabricação", mas o de uma aventura possível, o encontro de um signo e de uma intenção" (BARTHES, R. Existe uma escrita poética? *In: O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo. Martins Fontes. 2000, p. 39.).

4 "Em rio não se pode entrar duas vezes no mesmo, [...] nem substância mortal tocar duas vezes na mesma condição" (CAVALCANTE DE SOUZA, José. *Os pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 88). Este fragmento de Heráclito expressa que o filósofo tomava a mudança como princípio das coisas, daí a sua analogia com a água, cuja maleabilidade e fluidez seriam metáforas do *devir* do Ser, ou seja, de seu movimento constante e ininterrupto de transformação.

5 Cf. CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. p.56.

6 Já referida por nós no início do texto e significante para a compreensão da vivência social da violência. O eu-lírico constrói as imagens que lemos em um local que, apesar de seguro, lhe representa clara ameaça. O que chamamos de recorte de classe é justamente a condição que possibilita este escapismo. Mas o que nos interessa é como a poeta revela que ele é apenas simulado, virtual, uma vez que a realidade psíquica do trauma segue presente, inefavelmente, a despeito de todo o campo material que a protege.

7 ROQUETTE-PINTO, Claudia. É impossível verbalizar o que realmente interessa /entrevista. In: *Papos contemporâneos 1*. Org. Dau Bastos. Rio de Janeiro: UFRJ, Centro de Letras e Artes. Faculdade de Letras. 2007, p. 60.

8 Segundo Heloisa Buarque de Hollanda, a poesia de Claudia apresenta "o olhar introspectivo, ingênuo ou irônico, volta-se surpreendentemente para o exterior, revelando agora, em água forte, o contorno de um mundo particular que desmorona, em estado bruto, no poema. Muito perto do sonho, obsessivamente lúcido: a bolha do sonho explodindo contra a pele". (HOLLANDA, Heloísa Buarque. Até onde a respiração me leve. In: ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Corola*. p. 12).

9 "Não no sono/ Na vigília, tão pouco./ Não no som./ No silêncio: equívoco/. Entrementes, nos parênteses do pensamento,/ branco./ No quarto do por-enquanto/ antes do já./ No vácuo que vai/ do segundo em que uma nota / cai/ ao lugar onde uma nota nova se afirma./ No vale que se rarefaz,/ onda a onda,/ lugar-nenhum que me ronda/ como halo de som às notas da partitura/ no escuro,/ talvez música".

10 Descartes diz, em suas *Meditações Metafísicas*, que a dúvida hiperbólica aplicável a toda a realidade deve tomar como um de seus fundamentos e pressupostos a nossa incapacidade de distinguir, em determinados momentos, sobre a diferença do sono e da vigília. Existem certos momentos em que diferenciá-los se torna difícil: é precisamente este "limiar" que nos permite aplicar tal dúvida à realidade, a fim de nos pautarmos somente naquilo que é advindo da razão, necessariamente.

11 O conceito de real aqui exposto é de extração lacaniana. Nas palavras de Coutinho Jorge, "Lacan define o real de diferentes modos, mas em todos eles o que importa é seu caráter evasivo ao sentido. Ele é puro não-sentido, ao passo que é precisamente o sentido que caracteriza o imaginário, e o duplo sentido o que caracteriza o simbólico. O real é "o que é estritamente impensável", é o impossível de ser simbolizado; o real é, por excelência, o trauma, o que não é passível de ser assimilado pelo aparelho psíquico, o que não tem qualquer representação possível. Por isso, o real é também aquilo que retorna ao mesmo lugar, já que o simbólico não consegue deslocá-lo, e o ponto de não-senso que ele implica se repete insistentemente enquanto radical

falta de sentido" (COUTINHO JORGE, Marco Antonio. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, v.1:* as bases conceituais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p. 11). Entretanto, é no esforço de linguagem poética que vemos a sua construção não enquanto indicativa de si, mas do que gera o efeito traumático. Se o real traumático não nos diz nada em si, sua aparição o faz sobre sua causa.

12 JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Tradução de Vinícius Dantas. *Novos estudos – CEBRAP*, nº12. Jun. 1985, p. 22.

13 Pensamos aqui na experiência da percepção míope, aquela que se detém na proximidade, assimilada por Gilda de Mello e Souza à visão feminina na literatura do século XX. Segundo a autora, não é difícil "apontar na literatura feminina a vocação da minúcia, o apego ao detalhe sensível na transcrição do real, características que, segundo Simone de Beauvoir, derivam da posição social da mulher. Ligada aos objetos e deles dependendo, presa ao tempo, em cujo ritmo se sabe fisiologicamente inscrita, a mulher desenvolve um temperamento concreto e terreno, movendose como coisa num universo de coisas, como fração de tempo num universo temporal. A sua é uma vida refletida, sem valores, sem iniciativa, sem acontecimentos de relevo, e os episódios insignificantes que a compõem, de certo modo só ganham sentido no passado, quando a memória, selecionando o que o presente agrupou sem escolha, fixa dois ou três momentos que se destacam em primeiro plano. Assim, o universo feminino é um universo de lembrança ou de espera, tudo vivendo, não de um sentido imanente, mas de um valor atribuído. E como não lhe permitem a paisagem que se desdobra para lá da janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com os objetos, o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou a cerca. A visão que constrói e por isso uma visão de míope, e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos" (apud SIMON, I. M. Situação de Sítio. *Novos estudos – Cebrap*, n. 82, p. 221, Nov. 2008). Contudo, os contornos em *Corola* vacilam, como vimos, o que nos permite pensar uma relação bastante intensa entre interior e exterior.

14 "O dia inteiro perseguindo uma ideia:/ vagalumes tontos contra a teia/ das especulações, e nenhuma/ floração, nem ao menos/ um botão incipiente/ no recorte da janela/ empresta foco ao hipotético jardim./ Longe daqui, de mim/ (mais pra dentro)/ desço no poço de silêncio/ que em gerúndio vaga a madrugada/ ora branco (como lábios de espanto)/ ora negro (como *cego*, como/ *medo atado à garganta*)/ segura apenas por um fio, frágil e físsil,/ ínfimo ao infinito,/ mínimo onde o superlativo esbarra/ e é tudo de que disponho/ até dispensar o sonho de um chão provável/ até que meus pés se cravem/ no rosto desta última flor".

15 SIMON, I. M. DANTAS, V. Ibidem, pp. 228-229.

16 BARTHES, R. Ibidem, p. 39.

17 "*Amor-emaranhado*, labirinto,/ apartado de mim pelo fôlego das rosas,/ pensas, no jardim. / Dos pés na grama me ergue um calafrio,/ e tudo é muro, palavra que não acende/ neste anelo em que me enredo./ Para que tijolos, toda esta geometria,/ que faz da paisagem um deserto de cintilações espontâneas?/ De linhas retas apenas/ o fio que desenrolo,/ exausta embora atenta,/ sem conhecer a mão/ que o estende na outra ponta".

18 Poema "Dentro do Pescoço".

19 Poema "Não a garganta".

20 De onde podemos inferir se a busca do outro não atende ao aceitamento do mandamento cristão do "amor ao próximo", analisado por Bauman em *Amor Líquido*, onde este afirma que aceitá-lo "é o ato de origem da humanidade. Todas as outras rotinas da coabitação

humana, assim como suas ordens pré-estabelecidas ou retrospectivamente descobertas, são apenas uma lista (sempre incompleta) de notas de rodapé a este preceito". (BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido:* sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p.100).

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

22 Ou a asa liquefeita, enquanto imagem da liberdade, corresponderia à característica dos tempos "líquidos" em que vivemos, para citarmos novamente Bauman, onde a liberdade figuraria única e simplesmente como mais um dos seus produtos, isto é, signo-mercadoria?

23 Segundo a tradição hebraica, a Torá é expressão escrita da palavra divina, redigida sob o fogo negro, enquanto outra Torá havia sido expressa pelo fogo branco, marca da oralidade.

24 ROQUETTE-PINTO, Claudia. É impossível verbalizar o que realmente interessa /entrevista in *Papos contemporâneos 1*. Org. Dau Bastos. Rio de Janeiro. UFRJ. Centro de Letras e Artes. Faculdade de Letras. 2007. Pag. 62.

25 PAZ, Octavio. Poesia de solidão e poesia de comunhão. In: *A busca do presente e outros ensaios*. Tradução de Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017. p. 18.