

METAPOESIA E EROTISMO EM *MARGEM DE MANOBRA*, DE CLÁUDIA ROQUETE-PINTO

METAPOETRY AND EROTISM IN *MARGEM DE MANOBRA* BY CLÁUDIA ROQUETTE-PINTO

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO*

ANGÉLICA CATIANE DA SILVA DE FREITAS**

FLÁVIO AMORIM DA ROCHA***

Resumo: É objetivo deste artigo discutir as construções metapoéticas presentes na obra *Margem de Manobra* de Cláudia Roquette-Pinto. Por meio de diversas acepções da palavra corpo, a poeta tece uma rede de significações que compreendem o corpo do poeta, que enuncia, o corpo do mundo, como matéria de poesia, o corpo do outro e sua sensualidade, até que, por fim, todos esses corpos convergem no corpo do poema, que retoma conceitos clássicos do fazer poético, problematiza-os, e posiciona-se no cenário da literatura brasileira contemporânea.

Palavras-chave: metapoesia, corpo, erotismo

Abstract: This paper aims at discussing metapoetical constructions in the book *Margem de Manobra* by Cláudia Roquette-Pinto. Through the diverse representations of the word 'body', the poet builds a network of meanings, which comprehend the body of the poet, who enunciates, the body of the world, which is subject matter to poetry, the body of another person and its sensuality. All these bodies converge upon the body of the poem that recovers classic concepts of the poetic process writing, problematizing them and trying to find a place in the contemporary Brazilian literature scenario.

Keywords: metapoetry, body, erotism

* Professora do Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens e do Doutorado em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

** Doutoranda em Teoria Literária pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

*** Doutorando em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

*Daí o seu poder deriva:
de não querer domar a coisa viva,
mas cavalgá-la com graça
(o corpo não se opõe ao desejo)
Ele é dono do seu medo,
e o abraça.*

Cláudia Roquette-Pinto, Margem de manobra, 2005

Cláudia Roquette-Pinto, em seu quinto livro publicado, *Margem de Manobra* (2005), constrói, na imagem do corpo e suas relações sinestésicas, a matéria de seus poemas. Corpo esse que recebe as marcas do desejo, da sensualidade e do erotismo, assim como a folha em branco diante do escritor, que abriga as impressões que derivam de um, também, corpo do poeta. Cria-se, portanto, uma vasta rede de significações que podem convergir em uma leitura metapoética dos textos que compõem a obra.

Adalberto Müller Jr. (1996), ao pontuar a importância de Hegel, primeiro a identificar na arte moderna uma tendência para a autorreflexão, e de Benjamin, que evidencia o declínio da sacralização da arte a partir do desenvolvimento da reprodutibilidade técnica, destaca a metapoesia como recurso comum aos poetas que objetivam combater uma possível estagnação do fazer poético surgido, hipoteticamente, após o movimento moderno. Dessa forma, a consciência artística passa a ser materializada e o objeto de arte torna-se menos distante do leitor. Uma vez dentro da “ossatura da obra”, o receptor participa ativamente das tensões que surgem entre o poeta e a representação.

Em *Margem de Manobra*, muitos dos poemas vão sendo construídos pelo deslizamento entre várias acepções possíveis do substantivo corpo: ora o eu-lírico refere-se ao corpo do mundo, “E o mundo, reduzido à sua matéria/ é oco e sério como um corpo largado na cama/ (que não se ama) / consumido” (ROQUETE-PINTO, 2005, p. 16), ou, “Escrever é perder o corpo” (ROQUETE-PINTO, 2005, p.56). Em outros momentos, é utilizado na sua acepção de corpo físico, humano: “Burla/ toda tentativa/ de amortecer tua chispa/ quando me sobe à mente/ teu rosto, envolto no escuro/ e o corpo, em cinabre” (ROQUETE-PINTO, 2005, p. 34). E, ainda, pode se referir ao objeto sob o qual a arte será inscrita, o papel ou a tela como um corpo em branco: “Na face interna do pulso/ onde o sangue azula/ mais clara ainda (macia, cheia de promessa- ao contrário da tela

vazia, do papel sem palavra). A água é farta e cai com força/ sobre o corpo desprovido de discurso” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p.43).

Interessa-nos mostrar como a escritora constrói a sua metapoesia utilizando-se de analogias, comparações, metonímias, que fazem com que os significados deslizem do corpo físico ao corpo do poema, ao mesmo tempo em que delimita o seu próprio fazer poético ao relacionar significados de diferentes campos semânticos, construindo, assim, uma poética bastante peculiar, que se apropria de um elemento chave da caracterização o corpo físico: o erotismo, para falar da sua própria poesia.

O corpo humano torna-se espaço de criação. O desejo de escrever é comparado aos desejos do corpo. A pele sensualiza a forma da poesia, que adquire volume no ritmo do movimento corporal das personagens construídas, como podemos observar nos trechos seguintes: “*Obscura aurora desse corpo/ na luz desacordada. / O que, além de mim, desperta/ no quarto vago, vaga/ entre a onda iluminada sobre a hortênsia/ e o pensamento, opaco: (...)*” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 17), ou: “Com os lábios e com a língua/ e qualquer palavra que sirva/ para a imagem a ser descascada (...)” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 27). Aqui, o erótico dialoga intimamente com a sedução que a poesia exerce no poeta. O corpo do texto imbrica-se no corpo humano e vice-versa, conferindo uma grande variedade de sentidos aos poemas. Por via de um trabalho cuidadoso com os signos utilizados, com a combinação desses nos poemas, além de um uso acentuado do ritmo e da assonância, chegamos à metapoesia, mas somente após percorrermos todos os “deslizes” e “desvios” de significados desses corpos pelo texto.

Do corpo do mundo ao corpo do poema

Sabemos que a reflexão sobre o fazer poético, a metapoesia, pode ser encontrada em tempos remotos. Maria Bochicchio, em seu artigo: *Metapoesia e crise da consciência poética* (2012, p. 158), argumenta que não há propriamente uma “cisão entre poesia e metapoesia”. Contudo, é partir do século XX, que esta última se torna uma constante, ou até mesmo um modo de fazer poético (se pensarmos por exemplo, nas vanguardas modernistas ou em um poeta como Manoel de Barros). Tendo em vista se tratar de um recurso já tão utilizado no

século XX, podemos nos perguntar: qual seria o sentido da metapoesia na contemporaneidade? Segundo Bochicchio, o poeta contemporâneo:

[...] enfrenta o ser e o funcionamento da linguagem poética em termos de crise, de negação, de exílio, de vazio, de silêncio que pode ser simbolizado pela ausência da palavra. Esta crise profunda da linguagem que se manifesta, entre outros aspectos, na fragmentação, no desconjuramento, na incapacidade dela para dar conta do mundo, na dissociação entre palavra e pensamento, na incapacidade de comunicar plenamente tanto a realidade como a experiência, leva a várias soluções estéticas: a metapoesia em primeiro lugar [...] (BOCHICCHIO, 2012, p. 169).

Como podemos perceber, a fragmentação do sujeito moderno (e vale lembrar: a fragmentação personificada pelos heterônimos de Fernando Pessoa), aliada à incapacidade da linguagem de apreender este corpo do mundo para representá-lo, “Escrever é perder o corpo” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p.56), acaba por trazer a metapoesia à cena contemporânea. O poeta contemporâneo se vê diante do “vazio” deixado pela tradição e pela modernidade, porém, este vazio: “ao mesmo tempo parece levar a uma focalização da dimensão literária, restaurando as suas prioridades, definindo os seus fundamentos e revendo as suas premissas e justificações” (BOCHICCHIO, 2012, p. 170).

Em um dos primeiros poemas de *Margem de Manobra*, já é possível perceber como o eu-lírico contrapõe o mundo ao poema, caracterizando o primeiro de modo negativo e o segundo de forma positiva. Todavia, no desfecho, é possível perceber uma frustração, decorrente da incapacidade das palavras de representarem, ou, de fazerem reviver pela memória, algo que se perdeu:

TUDO A PERDER

O que se ganha com tanta dureza,
que moeda cobre essa aridez?
Tufo de anêmonas na folhagem
(a imagem no poema),
rasgo de alegria dentro do dia,
sem interesse em pedir comissão.
Tudo é comércio.
E o mundo, reduzido à sua matéria,

é oco e sério como um corpo largado na cama
 (que não se ama), consumido.
 Eu quero os momentos de oásis,
 cada vez mais fugazes,
 da infância.
 Mas até as palavras embaçam,
 põem tudo a perder¹.

O poema em questão expressa um tipo de posicionamento do eu-lírico tem sobre o mundo, e o papel da poesia diante disso. Enquanto o mundo, em sua matéria, é comparado a um corpo jogado na cama, “que não se ama”, “consumido”, o poema é denominado como “um rasgo de alegria dentro do dia”, que permitiria voltar a uma época anterior à atual (esta última, repleta de “dureza” e “aridez”). E essa imagem da poesia como meio de fugir à aridez do cotidiano reaparece ao longo dos poemas, sugerindo uma interpretação para o próprio título da obra (e não o amor, como sugere-se em *Margem de Manobra*, poema com o mesmo título do livro), uma vez que o valor da poesia é retomado, metapoeticamente, em diversos momentos: “Mais um dia a atravessar do avesso,/ comendo pelas beiradas/ a papa fria das conversas, as caras de tacho e borracha/ chapadas contra o meu céu (onde bóiam as coisas de verdade: [...])” (ROQUETTE-PINTO, 2005, P. 17).

No desfecho de *Tudo a perder*, vemos uma frustração do eu-lírico diante da incapacidade de trazer de volta seus: “momentos de oásis, cada vez mais fugazes, da infância” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 16), uma vez que a palavra também é falha. Nota-se, neste poema, como em outros do livro, um uso acentuado da assonância, com letras que representam ou se aproximam do fonema [s]: se, dureza, essa, aridez, anêmonas, rasgo, sem, interesse, comissão, comércio, reduzido, sua, sério, se, consumido, os, momentos, oásis, vez, mais, fugazes, infância, mas, as, palavras, embaçam. Neste caso, em específico, pode-se dizer que o uso de consoantes fricativas parece reforçar a ideia expressa no poema, de algo que se quer resgatar, mas que se esvai, escorre, desliza: “as palavras embaçam/ põem tudo a perder” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 16).

¹ ROQUETTE-PINTO, 2005, p.16.

Além disso, nos versos em que o eu-lírico expressa o seu desejo inalcançável: “Eu quero os momentos de oásis/ cada vez mais fugazes/ da infância” (11º, 12º, e 13º versos), essa assonância, que remete a algo que foge, é acentuada. A própria produção do fonema fricativo pelo corpo que o emite é limitada – o canal é estreito, mesmo havendo prolongamento do som. Já no último verso, quando a frustração do eu-lírico é expressa, a assonância é totalmente cortada, uma vez que as palavras “põem tudo a perder” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p.16). Aqui, conta-se com uma significativa presença de fonemas oclusivos (/p /t/ e /d/), que, por meio da explosão dos sons, obstruem o fluxo e o deslize proporcionados, até então, pela utilização dos fricativos.

Alfredo Bosi pontua que o som percorre “uma viagem noturna pelos corredores do corpo” (2008, p.52). Essa viagem, feita de “aberturas e aperturas, dá ao som final um proto- sentido, orgânico e latente, pronto a ser trabalhado pelo ser humano na sua busca de significar” (2008, p.52). Portanto, pode-se dizer que as escolhas lexicais e fonéticas feitas pela poeta, na procura pela materialização do pensamento, refletem, metapoeticamente, a limitação do homem diante da apreensão da totalidade, seja ela a memória, como no poema em questão, seja a própria arte em crise de representação.

Utilizamos esse poema para introduzir três questões importantes a esta análise: o uso do substantivo corpo, o modo como o eu- lírico vê a poesia diante do mundo, e, por último, a frustração, com o mundo (material) e com a palavra, que também falha, na sua tentativa de apreender este corpo que a precede: o mundo. Mais adiante, voltaremos a algumas dessas questões, mas, antes disso, veremos um exemplo em que o corpo físico e o erotismo fazem-se mais evidentes nos poemas.

Tradição x contemporaneidade

BRANCO

Toda vez que eu tomo banho, disse ele,
vejo a água como néctar.

(Dizer uma coisa dessas
a uma mulher no deserto).

Abro a tela sem mensagem.
 Fico a sós com a imagem da água
 Caindo, em fio ralo, nas espáduas,
 o contraste da zona escura
 sobre a pele, úmida, branca
 (esta pele, que só de pensar
 me enche o dia).
 Na face interna do pulso,
 onde o sangue azula,
 mais clara ainda (macia,
 cheia de promessa-
 ao contrário da tela vazia, do papel
 sem palavra).
 A água é farta e cai com força
 sobre o corpo desprovido de discurso².

Toda vez que eu tomo banho, disse ele, / vejo a água como néctar” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p.43). Esses versos introdutórios dão voz a alguém do sexo masculino que vê a “água como néctar” (espessa, densa), em contraposição ao eu-lírico do poema, que se auto define como “uma mulher no deserto”, que vê a “água” cair em “fio ralo”. “Abro a tela sem mensagem”, retoma essa ideia de algo que falta ao eu-lírico, já sugerida pela imagem da escassez da “água”. Também é possível perceber, numa primeira leitura, uma série de comparações entre o corpo de um homem (branco) que se banha, e o papel em branco, ou a tela vazia. É perceptível a analogia entre o corpo físico e a escrita por via do erotismo.

A descrição do homem nu que toma banho, e da mulher que pensa nele, evidencia, em tom de sensualidade, o desejo por um corpo que é observado: “Essa pele que só de pensar me enche o dia” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p.43). A oposição entre homem e mulher, água farta e água escassa, levam a uma primeira suposição: há um eu-lírico feminino que se opõe, no ato da escrita, à maneira de ver de alguém do sexo masculino, e que, no contexto da obra, poderia ser interpretado como um diálogo do poeta contemporâneo com a tradição. O primeiro representado pela mulher (cujo reconhecimento no espaço literário foi bastante

² ROQUETTE-PINTO, 2005, p.43.

tardio), e o segundo representado pelo cânone literário masculino (predominante na história da Literatura). Os versos finais do poema, ao mesmo tempo que parecem falar do objeto utilizado para escrever: “Na face interna do pulso, onde o sangue azula, mais clara ainda (macia, cheia de promessa- [...])” (2005, p.43), também podem ser interpretados como uma alusão ao prazer sexual e sensual dado pela intensidade da água que “cai com força sobre o corpo desprovido de discurso” (2005, p. 43).

Sobre o erótico na obra de Roquette-Pinto, podemos citar o prefácio que He-loísa Buarque de Hollanda fez de *Corola*, livro da mesma autora, publicado cinco anos antes de *Margem de Manobra*, que reforça a questão do erotismo como uma forte marca dos seus poemas. Como veremos a seguir, isso configuraria o que Alfredo Bosi (2003, 468), chama de tom (dominante) da obra. Vamos ao prefácio:

Esta é uma poesia em que a visão de uma flor é desorientante (hermafrodita). A coroa, o pistilo, a imobilidade, o silêncio, a sedução, o exibicionismo. A imagem de uma longa expectância, seguida de repentina explosão. Flores grávidas e fálicas, violentas. Que pendem displicentes, abertas (HOLLANDA, 2000, p.11).

O próprio título do prefácio em questão: *Até onde a respiração me leve*, faz alusão ao momento máximo do prazer sexual, que, em língua francesa é denominado como: *La petite mort*, orgasmo, em língua portuguesa.

Voltando ao poema, podemos adiantar que essa ideia de “água” como “néctar”, pode ser pensada como o alimento no Olimpo da criação artística, representando uma contraposição dos valores que norteiam a poética da escritora em relação aos da tradição, algo que também pode ser percebido no poema a seguir, que nos permite observar o posicionamento da poeta diante dos questionamentos acerca do escrever literário:

*Assim que a boca nomeou o desejo, alguma coisa
pôs-se a subir, ondular rosto acima – sequência de labaredas
sem cor, imateriais, sobrepondo-se à pele. Os olhos de febre,
o nariz de rapina, os lábios finos, até ali sempre um tanto
apertados, eram varados por aquela vibração que ascendia,
de modo que seu rosto, apesar de visivelmente de carne e osso,*

fazia-se menos presente – paisagem vista por trás da água que evapora.

E o que ela ouviu ali, reconhecido, abriu seu corpo em espanto (tendo sido, por um tempo infinito, acolhido e cuidado e posto a salvo de intempéries sem qualquer garantia - além da sua própria verdade, a doçura dilacerante que é a força das coisas em existir). Não pela surpresa do sentimento; mas antes, pela reversão da antiga expectativa: ver outra vez o que era inteiro, esplêndido, raro, ser negaceado, encoberto por palavras difíceis, cheias de espinho.

E ela assistia a tudo aquilo sem poder decidir entre a euforia e a desconfiança – uma maltrapilha paisana a quem a vida, de repente, tivesse dado a chance de presenciar (de um lugar bem alto e seguro) a decapitação do imperador³.

O poema parece retratar o abandono da ideia de uma expectativa clássica de representação: “ver outra vez o que era inteiro, esplêndido, raro”, em detrimento da poética fragmentada, incompleta, “maltrapilha paisana” que pode vislumbrar “a decapitação do imperador”. A figura imponente do soberano parece dialogar com as formas clássicas que emolduraram o fazer poético e que, com o modernismo, começam a ser questionadas.

A crise de identidade do homem contemporâneo, “negaceado”, questionador e consciente da efemeridade “das coisas que insistem em existir” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 33), é refletida no fazer artístico do poeta que, ao dar nome ao real, transforma-o, tira-lhe a essência do sentimento não verbalizável. Embora a poesia seja constituída de matéria, de “carne e osso”, como o corpo do homem, quando codificada, parece rarefazer-se. O poeta, dividido “entre a euforia e a desconfiança” revela, no texto metapoético, a consciência de sua escrita que limita, que decapita a noção clássica da representação, por meio de “palavras difíceis, cheias de espinho” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 33). Bochicchio esclarece no início de seu texto que:

³ ROQUETTE-PINTO (2005, p. 33).

A crise na literatura do século XX não se manifesta apenas na cisão do eu e na fragmentação do discurso, cada vez mais renitente em submeter-se a cânones estilísticos, a regras sintáticas ou a princípios clássicos de clareza enunciativa. O próprio revivalismo dito pós-moderno manifesta essa crise, ao deslocar os seus elementos vernaculares e as suas frequentes citações para um quadro em que os desmonta para remontá-los como nova linguagem da contemporaneidade. A crise passa mesmo a considerar a linguagem poética em si e a referir-se a ela e aos seus processos, preferindo muitas vezes tomá-la como tema da própria criação literária. (BOCHICCHIO, 2012, p. 156).

Neste sentido, pode-se dizer que tanto o poema *Branco* quanto esse último: *Assim que a boca nomeou o desejo*, revelam-se como uma profunda reflexão sobre o estado atual da arte e a impossibilidade de apreensão do real. Hamburger (2007) destaca como característica do poema moderno o processo de exploração necessário, por parte do leitor, visto que os textos evitam reconhecer a existência do mundo objetivo. Pode-se dizer que *Margem de Manobra* evidencia, em grande parte de seus poemas, essa visão em oposição a uma tradição clássica.

Entre o desejo e o medo

Alfredo Bosi, em *A interpretação da obra literária*, capítulo de: *Céu, inferno*, diz que o processo de escrita percorre “campos de força contraditórios” (2003, p. 461), “pulsões vitais profundas” (2003, p. 461), que ele designa pelos termos aproximativos de: “*desejo e medo, princípio do prazer e princípio de morte*” (2003, p. 461), além de “[...] correntes culturais não menos ativas que orientam os valores ideológicos, os padrões de gosto e os modelos de desempenho formal” (2003, p.461). Dos termos mencionados pelo teórico, nos ateremos aos primeiros, uma vez que *desejo e medo* são substantivos que aparecem em mais de um poema de *Margem de manobra*, e possuem importância fundamental para definir aquilo que Bosi chama de *perspectiva e tom* da obra, pois, segundo o teórico, prestar atenção à *perspectiva* e ao *tom* do texto ajuda a evitar que se faça deste uma explicação redutora e meramente causal, ou seja, simplificadora.

Por *perspectiva*, Bosi compreende a “qualificação social e cultural da *ótica da escrita*” (2003, p. 468), que ele define da seguinte forma:

[...] o sujeito que sente, pensa e escreve, não é um eu abstrato, posto fora ou acima da história concreta de seus semelhantes. Ele percebe e julga as situações e os objetos através de um prisma que foi construído e lapidado ao longo dos anos e anos de experiência social, com todas as constantes e surpresas que esse processo veio manifestando (2003, p. 468).

Como vimos pela análise dos dois poemas anteriores, Cláudia Roquette-Pinto é uma escritora do seu tempo, e que, conhecendo a tradição, rompe com esta, mergulhando fundo nas incertezas e inseguranças de sua época, no modo de fazer contemporâneo: “[...] uma maltrapilha paisana a quem a vida, de repente, tivesse dado a chance de presenciar (de um lugar bem alto e seguro) a decapitação do imperador” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p.33), segundo fala o eu-lírico do poema.

Além da *perspectiva*, que se refere a esse aspecto mais social e histórico da obra, teríamos o que Bosi define como o *tom* dominante do texto: “O termo *tom*, que na linguagem da música adquiriu um sentido preciso, e até matemático (...), designa em literatura as modalidades afetivas de expressão” (BOSI, 2003, p. 468). Seria o que, na retórica antiga, Aristóteles definia como *pathos* e *ethos* do discurso. Esse último, segundo Bosi, pode ser encarado como o *caráter* da obra, que passa por modulações do *pathos* (sentimento forte, porém temporário). Assim: “Mediante a perspectiva, a trama da cultura entra na escrita. Pelo tom é o sujeito que se revela e faz a letra falar”, nas palavras de Bosi (2003, p. 469).

Nesse sentido, pode-se dizer que em *Margem de Manobra* há uma retomada de elementos da tradição poética, ressignificados em favor de um projeto que constrói imagens a partir de diferentes concepções da palavra corpo: o corpo do poeta que enuncia e faz escolhas fonéticas significativas dentro da obra; o corpo do poema, desmembrado, analisado, interminável; o corpo humano, com sua sensualidade e erotismo, além do corpo do mundo, inapreensível pelo poder limitado do signo. Enquanto a *perspectiva* põe em cena o posicionamento da poeta em relação à tradição, a pluralidade de combinações do substantivo corpo e as características imanentes ao corpo físico definem o erotismo como *tom* dominante da obra.

Vejamos mais um poema que ilustra as questões levantadas até aqui:

PULSO

O que o corpo quer
é a vertigem de se perder
no salto das águas
(não: resistir ao curso),
cruzar o campo de força,
suas explosões
entre os corpos mudos
cumprir o gesto hesitado,
o impulso que entorna o caldo,
precipitar o susto
(bem-vindo e sem reparo)
de cair dentro do outro,
enfronhar-se
no escuro desse pulso,
consumir,
chegar ao fim.⁴

Em *Pulso*, nota-se em primeiro lugar, uma alusão às pulsões de vida e de morte, provenientes da Psicanálise, e que, segundo Bosi, também geram as forças contrárias presentes na criação do texto. Podemos pensar, ainda, no modo mais clássico de sabermos se uma pessoa continua com vida: verificando os seus batimentos cardíacos pelo pulso. Assim, o título do poema remete-nos tanto ao desejo pela vida, responsável pela manutenção desta (e que se inicia, segundo Freud, pelo erotismo), quanto ao desejo pela escrita. Ambos requerem um mergulho pelo desconhecido, pelo inapreensível, que, por sua vez, vem sempre acompanhado do medo. No poema em questão, esse medo é acionado por palavras que possuem ligação com o seu campo semântico, como susto e escuro.

Os primeiros versos exibem com nitidez os “campos de força contraditórios” que habitam a construção do poema (BOSI, 2003, p. 461). Inicialmente, temos a afirmação de que o *desejo* do corpo é: “a vertigem de se perder no salto das

⁴ ROQUETTE-PINTO (2005, p. 84).

águas” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 84). Mas, no quarto verso, uma negação corrige os anteriores, dando um outro direcionamento para todos os demais: “(não: resistir ao curso) / cruzar o campo de força/ suas explosões/ entre os corpos mudos [...]” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 84). Percebe-se que o poema revela, “despudoradamente”, pela forma, as contrariedades da própria ideia. Essa ideia que constitui o *conteúdo* do texto, em oposição à *forma*, é substituída por Bosi pelo termo *evento* (emprestado de Carlo Diano) e definido como: “[...] todo acontecer vivido na existência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade” (BOSI, 2003, p. 463), ou ainda: “Em torno do evento subjetivado, na sua imensa e claro- escura periferia, vem e vai, inesgotável, ‘il gran mar dell’ essere’ de que fala Dante” (2003, p.464).

Parece-nos, por fim, impossível não relacionar esse mergulho do evento no “grande mar do ser” com a “[...] a vertigem de se perder no salto das águas” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 84), do poema acima. É no momento em que a consciência poética adentra esse mar, segundo Bosi, que se tem o evento, ou seja:

[...] o infinito suceder cósmico e histórico, que nos precede, nos envolve e nos habita, sempre, e em toda parte, do nascer ao morrer, só se torna um evento para o sujeito quando este o situa no seu aqui e o temporaliza no seu agora; enfim, quando o sujeito o concebe sob um certo ponto de vista e o acolhe dentro de uma certa tonalidade afetiva (2003, p. 464).

Assim, os versos a seguir: “[...] cumprir o gesto hesitado, o impulso que entorna o caldo/ precipitar o susto/ (bem-vindo e sem reparo) de cair dentro do outro/ enfronhar-se/ no escuro desse pulso/ consumir/ chegar ao fim” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 84), quando analisados pelo seu tom erótico, referem-se à satisfação máxima do prazer sexual, o desejo pelo corpo do outro que encontra, finalmente, a sua satisfação. Ao mesmo tempo em que, analisado pelo viés metapoético, pode ser interpretado como a satisfação do poeta, a realização do seu desejo de apreender, em seu poema, um evento dentro desse “grande mar do ser” em que mergulha. Transformando-o em forma, em corpo.

Considerações finais

Pode-se dizer que a perspectiva pela qual *Margem de manobra* insere-se no cenário da literatura contemporânea vai de encontro aos valores da tradição, de ver de novo o que era “esplêndido”, “inteiro”, “raro”. A poeta abraça a impossibilidade da apreensão do mundo pela palavra, deixando transparecer, em sua poesia, uma espécie de frustração, perceptível ao final de alguns poemas: “Mas até as palavras embaçam/ põem tudo a perder” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 16).

Sua poesia deixa evidente, como veremos a seguir, por via de uma analogia entre o corpo físico e o corpo do poema, que a poeta não pretende voltar ao passado, mas sim, abraçar a possibilidade deste fazer contemporâneo, ainda que fragmentado, incerto, e livre de verdades pré-estabelecidas. “[...] cumprir o gesto hesitado, o impulso que entorna o caldo/ precipitar o susto/ (bem-vindo e sem reparo) de cair dentro do outro/ enfronhar-se/ no escuro desse pulso [...]” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 84). É dessa forma que o poema a seguir, que utilizamos na epígrafe, parece-nos evidenciar as questões mais relevantes de nossa análise, ou seja: como o caminho percorrido pelo tom erótico de *Margem de manobra* nos faz chegar à metapoesia, que nos mostra a perspectiva dessa obra em relação à tradição, ou ainda, como a poeta se equilibra entre o desejo e o medo, mencionados por Bosi (2003), no seu ato de escrita:

O PRIMEIRO BEIJO
 Íntimo do medo
 (e não avesso a ele)
 o rosto indecifrável sequer denuncia
 a tropa de cavalaria
 que lhe sacode o peito.
 Enquanto as mãos,
 na exposição do argumento,
 tremem visivelmente,
 ele permanece sereno, pousado
 (gota de orvalho sobre a agulha do pinheiro)
 no momento presente.
 Daí o seu poder deriva:
 de não querer domar a coisa viva,

mas cavalgá-la com graça
 (o corpo não se opõe ao desejo).
 Ele é dono do seu medo,
 e o abraça⁵.

O primeiro beijo, do qual fala o poema, parece sinalizar uma primeira impressão do outro na pele, uma relação de intimidade que apenas se inicia, porta de entrada para uma descoberta mais complexa dos sentidos do corpo. O coração disparado, as mãos trêmulas, no momento da aproximação, anunciam o esperado encontro. Comparando a sensação física do corpo com a escrita, assim é o poeta no enfrentamento com o seu texto. O medo que nasce da idealização de domar o seu processo criativo é substituído pela coragem de abraçar os seus temores, cavalgá-los e permitir que a tinta se espalhe, abrindo no papel, como o beijo abre no corpo, além de novos caminhos a serem explorados, uma longa e extensa margem de manobra.

Referências

- BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: _____. *Céu, inferno*. 2ª ed., São Paulo: Duas Cidades/ 34. 2003. p. 461-479.
- BOSI, Alfredo. O som do signo. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOCHICCHIO, Maria. Metapoesia e crise da consciência poética. In: *Biblos Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, 2012. Disponível em: <<https://digitalis.uc.pt/pt-pt/node/106201?hdl=32283>>. Acesso em: 16 ago. 2015
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Até onde a respiração me leve. In: ROQUETTE-PINTO, Cláudia. *Corola*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000. p. 11-13.
- MÜLLER JÚNIOR, Adalberto. A metalinguagem na poesia brasileira contemporânea. In: *Revista Cerrados*. N. 5. Brasília, 1996.
- ROQUETTE-PINTO, Cláudia. *Margem de manobra*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005.

⁵ ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 64.