

VESTÍGIOS IMPRESSIONISTAS EM *MARGEM DE MANOBRA*, DE CLÁUDIA ROQUETTE-PINTO

IMPRESSIONIST SHADOWS IN CLAUDIA ROQUETTE-PINTO'S MARGEM DE MANOBRA

Ma. Valentina Figuera Martínez
Universidade Federal del São Carlos
valentinafmartinez@gmail.com

RESUMO: Este artigo discute reminiscências do impressionismo literário na obra *Margem de manobra* (2005), da poeta carioca Cláudia Roquette-Pinto, por meio da análise dos poemas “Vaso de vidro” e “20 de abril de 1883”, publicados na seção “No agora da tela” do livro de poemas. A partir das considerações de Arnold Hauser (1978) e Maria Elizabeth Kronegger (1975), identificam-se as peculiaridades das referências e a transposição pictórica presente nos poemas. A análise textual mostra que a luz, como elemento de estilo presente na literatura impressionista, predomina nos poemas conjugando elementos sensoriais e ambiguidades frasais que formam uma aparência da realidade.

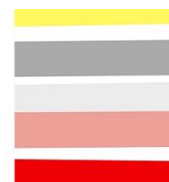
Palavras-chave: Literatura impressionista; Poesia contemporânea; Cláudia Roquette-Pinto.

ABSTRACT: This essay discusses traces of literary impressionism in *Margem de manobra* (2005), by Brazilian poet Claudia Roquette-Pinto, analyzing the poems “Vaso de vidro” and “20 de abril de 1883,” published in one of the book’s sections, entitled “No agora da tela.” Considering the work of Arnold Hauser (1978) and Maria Elizabeth Kronegger (1975), the reference’s singularities and pictorial transposition are discussed to show that the light, as a stylistic element in literary impressionism, prevails in the poems by combining sensory elements and ambiguous phrases that make up an appearance of reality.

Keywords: Impressionist literature; Contemporary poetry; Claudia Roquette-Pinto.

Ser un gran pintor quiere decir ser un gran poeta: alguien que trasciende los límites de su lenguaje (OCTAVIO PAZ *In El arco y la lira*).

A poesia brasileira contemporânea tem se deslocado da experimentação vanguardista, na qual se fundem uma abertura historicista, a consciência formal do poema como artefato linguístico e a devoração crítica da arte, para passar a construir um discurso poético que dá outro sentido e peso à tradição, procurando se adentrar num campo de experimentação com formas e linguagens renovadas em relação às poéticas já existentes. Restou a jovens criadores – e a outros já não tão jovens – a “recombinação desencantada de erudição, o jogo de referências literárias e artísticas, dentro do espírito genérico da intertextualidade pós-moderna, que no caso brasileiro veio auratizar e sublimar o presente” (SIMON, 2008, p. 152). Essa construção do discurso poético contemporâneo trouxe tanto formas fixas quanto suportes e



gêneros absolutamente mesclados, segundo destaca Ronald Polito (2003, p. 70), e hoje continua traçando um caminho em constante transformação.

Partindo das reflexões de Arnold Hauser (1978) e Maria Elizabeth Kronegger (1975), este artigo documenta reminiscências do impressionismo literário em *Margem de manobra* (2005), de Cláudia Roquette-Pinto, visando mostrar a transposição do impressionismo pictórico à linguagem poética contemporânea, incluindo o diálogo com movimentos pictóricos e a evocação a elementos sensoriais no texto poético, por meio da análise dos poemas “Vaso de vidro” e “20 de abril de 1883”, publicados na segunda secção do livro, “No agora da tela”. A tradição já não é mais considerada um obstáculo para criar, já não precisa ser superada, mas convive com formas poéticas contemporâneas que a utilizam como fonte ou referencial para olhar a contemporaneidade. Nesse sentido, busca-se ler os poemas considerando a tendência comparatista do impressionismo literário, visando mostrar aspectos formais e estéticos que constituem uma percepção fragmentada do mundo no poemas.

A partir do final da década de 1990, surgiram indícios de mudanças de caminhos na poesia brasileira contemporânea, sinalizando, talvez, que a retraditionalização perdia fôlego. Uma nova geração de poetas, que inclui Tarso de Melo, Carlito Azevedo, Ricardo Domeneck, entre outros, transcendeu o discurso poético que espetaculariza a proliferação e desmontagem de imagens para abrir passo a uma poesia de “horizonte oprimido e desanimado” (SIMON, 2008, p. 153). A crítica também nota o ressurgimento do interesse pelo poema em prosa e por certos impulsos de narratividade como os que percorrem os *Planos de fuga* (2005), de Melo, bem como uma poesia de protesto e reclamação, indignação e desespero existencial, como se nota em *Louco no oco sem beiras* (2001), de Frederico Barbosa, em *Ossos de borboleta* (1996), e *Página órfã* (2007), de Régis Bonvicino.

Claudia Roquette-Pinto, escritora carioca nascida em 1963, insere-se nesse grupo de autores que explora a experimentação poética permeada por experiências do seu contexto e da tradição. Formada em Tradução literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), dirigiu durante cinco anos o jornal cultural *Verve*. Tem sete livros publicados, *Os Dias Gagos* (Edição da autora, 1991), *Saxífraga* (Editora Salamandra, 1993), *Zona de Sombra* (Editora 7 letras, 1997), *Corola* (Ateliê Editorial, 2001 – Prêmio Jabuti de Poesia/2002), *Margem de manobra* (Editora Aeroplano, 2005), o livro infantil *Botoque e Jaguar: A origem do fogo* (2008, Língua geral) e *Entre o lobo e o cão* (Círculo, 2014). Vários dos seus poemas têm sido incluídos em antologias nacionais e internacionais,



incluindo a *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21* (Publifolha, 2006), *Mais poesia hoje* (Editora 7 Letras, 2000), *Correspondencia Celeste - Nueva Poesía Brasileña* (1960-2000) (Ediciones Ardora, Madri, 2001), *Além do cânone* (Editora Tempo Brasileiro, 2004), *Nothing the Sun Could Not Explain - 20 Contemporary Brazilian Poets* (Sun and Moon Press, Los Angeles, 1997), entre outras.

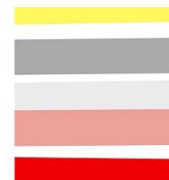
A poeta causou surpresa entre a crítica após a publicação de *Margem de manobra* (2005) porque se distanciou de uma poesia delicada, erótica e feminina carregada de expressividade, tensionando certos estereótipos do feminino, para encontrar outra voz, mais independente dessas instâncias, porém, sem abandoná-las. Bem antes, com *Corola* (2000), o seu jardim imaginário mostrava indícios de tal dissidência, incorporando colagens ou enxertos de outros textos destacados em itálicos que evocam presença de outras vozes em vários dos poemas. Em *Consistência de Corola*, Simon (2009, p. 218) destaca que, a partir dessa obra, a poeta começou a praticar esse tipo de colagem de materiais arbitrários com a intenção de comentar (ou minar) a univocidade do fluxo lírico do poema pela intromissão de outras vozes. De outro lado, não se pode deixar de pensar que, contrariamente ao que propõe Iumna Simon, e na esteira do que fazem, por exemplo, os poetas concretos, Roquette-Pinto assume a importância da leitura da tradição, tornando-a nova, em sentido poundiano (CAMPOS, 2006; POUND, 2008).

152

Em *Margem de manobra* essa técnica se expande. A poeta acrescenta ao final do livro uma lista das empréstimos de outros livros em itálicos, identificando as fontes de onde as extraiu, explicitando para os casos “onde foi possível” a origem dos trechos ou versos usados, dando a impressão de que são apenas esclarecimento bibliográfico, quando, na verdade, do modo como são apresentados, problematiza a citação da tradição (COMPAGNON, 2007, p. 45), por meio de recortes e colagens que surgem como “irrecuperáveis”.

Margem de manobra, finalista do Prêmio Portugal Telecom em 2006, levanta questões sobre a violência social. Com efeito, esse plano traumático do real operará no livro estabelecendo uma relação com os demais planos – notadamente: o erotismo, o amor, a natureza, o metapoema – sob uma lógica de superposição e deslizamento.

Nas cinco obras de poesia lançadas por Claudia Roquette-Pinto observa-se uma constante preocupação em retratar a forma como a poesia é descoberta e construída, ao mesmo tempo que se caracteriza pela apresentação de temas que tratam da vida em sociedade: uma poeta, cujas obras mencionam flores, folhagens, transposição de obras de arte ou



referência a pintores (Marc Chagall, Paul Klee, Édouard Manet), impessoalismo, feminilidade, erotismo, violência, além da musicalidade muito forte.

Em 2009, Roquette-Pinto incursiona-se no universo da literatura infantil com uma lenda indígena que conta a história de Botoque, um curumim corajoso e inocente. O livro integra a coleção “Mãe Brasil”, da editora Língua Geral, junto a ilustrações de Apo Fousek. A obra mostra a riqueza dos contos indígenas, da cultura dos nossos povos ancestrais e dos encantos, perigos e mistérios da floresta.

No último livro lançado pela escritora – *Entre lobo e cão* (2014) –, utiliza recortes e colagens, mesclados com uma linguagem poética que retrata a história de uma pintora que se apaixona por um homem muito mais jovem, negro, proletário. Nota-se um desejo por aproximar-se do feminino, do erotismo e do amor.

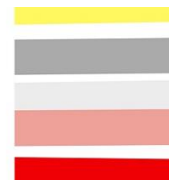
O que a poesia de Cláudia Roquette-Pinto vem experimentando é um padrão novo de resposta artística à experiência do presente, a partir de formas de mediação que não se subtraem aos aspectos destrutivos das transformações da vida urbana (SIMON, 2008, p. 163).

153

Em *Margem de manobra*, a tendência apontada acima por Simon tem força maior, ao romper com a mescla de experimentações internacionais e nacionais, incluída a vanguardista, que caracterizava a sua poesia, para incorporar a experiência, sem abrir mão da introspectiva imagética característica da sua obra.

1 O ato subjetivo da percepção

A linguagem poética de Roquette-Pinto opera num umbral entre a contemporaneidade e o passado, recriando processos figurativos visuais, procedimentos de dissolução referencial e indeterminação semântica e sintática, bem como a exploração de elementos sensoriais em diálogo com movimentos artísticos como o rococó, romantismo, naturalismo, impressionismo e modernismo. O espírito do contemporâneo se mistura com um passado resignificado, não determinista, mas aberto a mediações estéticas de ordem linguística e sócio-simbólica, apresentando formas poéticas renovadas que olham e refletem sobre a experiência presente desde múltiplas perspectivas.



O diálogo com movimentos pictóricos e a representação da percepção sensorial são elementos recorrentes em várias obras da poeta. A capa de *Saxífraga* (1997) inclui detalhes florais da pintura “Flower Still Life” (1700), que mostra flores de papoulas meticulosamente pintadas pela holandesa Rachel Ruysch, considerada uma das mais importantes pintoras do século XVIII. A autora cria um jogo de erotização e transposição pictórica no poema “Pingente (flor da banana)”¹, com uma tela de Georgia O’Keeffe, considerada a mãe do modernismo estadunidense e conhecida por retratar flores ampliadas que evocam vulvas. Em “Snap-shot (Claude Monet)”² persiste o dispositivo sensorial-perceptivo em um poema de seis versos que evoca a fugacidade do efêmero, do erótico e desbordante, noção apresentada já no título que em inglês significa instantânea tomada rápida e espontaneamente. Em “Os frutos da terra (Frieda Kahlo)”³, produz-se um jogo semântico com cores e formas da natureza-morta de Frida Kahlo, construindo um diálogo entre a sensualidade do corpo feminino e frutos, bem como uma significativa construção metafórica.

Para o caso de *Margem de manobra*, existe um diálogo recorrente com o movimento impressionista, tanto no plano estético quanto semântico, que ganha mais fôlego na segunda secção do livro, intitulada “No agora da tela”, a qual explora a representação de impressões

¹ Publicado em *Saxífraga* (1997).
“pingente (flor da banana)
(georgia o’keeffe)

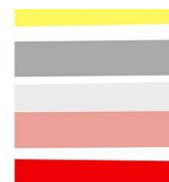
o bico impudico ri
a nesga da língua ali
desperta outra anatomia
em rolos as
folhas raras
arvoram em pelo
mulher aberta vista dos joelhos
pendes
displicente
como no éden” (ROQUETTE-PINTO, 1997, p. 19)

² Idem.
“snap-shot (claudes monet)

quantas vezes mais tudo foi novo
súbito fugaz agora-todo
feito as tais manhãs (sombra) na sala?

quando foi que eu saí daquele rosto
e do olhar redondo: olho poço
em que me debruço (tombo) agora?” (ROQUETTE-PINTO, 1997, p. 20)

³ Publicado em *Esses poetas. Uma antologia dos anos 90* (1998), organizado por Heloísa Buarque de Hollanda.



sensoriais com poemas que apresentam uma destacada musicalidade na construção de metáforas, imagens da natureza (maiormente flores) e evocação de fragrâncias.

No impressionismo ocorre uma expansão enorme da percepção sensorial, bem como uma sensibilidade agudizada de elementos cotidianos. Segundo destaca Arnold Hauser (1978, p. 629), o movimento representa o ponto culminante da cultura estética e constitui a consequência mais extrema da renúncia romântica a uma vida prática ativa. Após o desgaste dos padrões estéticos da arte de *salon* a finais do século XIX, o impressionismo surge como um arte que descobre a cidade como paisagem e devolve a pintura do campo para a metrópole. Representa um estilo cosmopolita que descreve a versatilidade, o ritmo agitado, as impressões súbitas, agudas e efêmeras da vida na cidade por meio da diluição de cores, prática da segmentação, uso de manchas de tinta e de uma paleta que passa a explorar a espectralização de cores, graduando sua variação em tons neutros, em graus de calor e frio e de claridade de saturação. Desde o ponto de vista interior, ocorre entre os artistas uma expansão enorme da percepção sensorial, uma nova sensibilidade agudizada, uma nova excitabilidade, e representa, conjuntamente com o gótico e o romantismo, uma das encruzilhadas mais importantes na história da arte ocidental (HAUSER, 1978, p. 629).

155

Pinta-se o que se vê imediatamente, segundo as condições de luminosidade; não há desenhos prévios. Os temas não se deixam ver com facilidade, dissolvem-se em pontos de cor que formam as imagens e demandam do espectador certa distância do quadro para apreender, em conjunto, o jogo das cores e a forma pretendida pelo pintor. Retrata vivências sensoriais momentâneas e não reproduzíveis, dando maior substância às tonalidades no tratamento dos temas que aos temas propriamente. O ato subjetivo da percepção é reproduzido, e não o substrato objetivo do ser, criando uma postura existencial capaz de dissociar espírito e natureza (FRANCASTEL, 1973, p. 208). A percepção de uma realidade em movimento, dinâmica, é representada a partir de uma perspectiva pictórica subjetiva, isto é, de uma reprodução impressionista da realidade com foco no momentâneo.

Todo el método impresionista con todos sus medios y conceptos artísticos, quiere, ante todo, traer y acentuar este sentido heracliteano del mundo de que la realidad no es un ser, sino un devenir, no un estado, sino un ocurrir. Toda imagen impresionista es la expresión de un momento en el *perpetuum mobile* de la existencia, la representación de un equilibrio inestable, siempre amenazado, en el juego de las fuerzas contendientes. El modo de ver impresionista transforma la imagen natural en un proceso, en un surgir y un



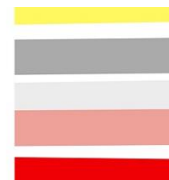
transcurrir. Disuelve todas las cosas estables y firmemente trabadas en una metamorfosis y presta a la realidad el carácter de lo imperfecto y lo no terminado (HAUSER, 1978, p. 630).

Tais elementos não se limitam exclusivamente ao plano pictórico; na literatura, o movimento adquiriu formas próprias que reverberam inclusive em textos contemporâneos. Cláudia Roquette-Pinto interpreta o presente estabelecendo uma especial relação com o passado, interpela a “íntima obscuridade” da época, nos termos propostos por Giorgio Agamben (2009, p. 59), nutrindo-se de formas arcaicas e movimentos pictóricos da tradição. Perceber os traços do passado permite entender o presente como um mosaico de subjetividades que se nutrem de formas arcaicas que passam a ser resignificadas, dando atenção ao não vivido como musa para criar o novo. “A contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno recente os índices e assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (AGAMBEN, 2009, p. 69).

2 Da tela à poesia: O devir impressionista em *Margem de manobra*

A relação entre literatura e pintura vai além da referencialidade e da transposição pictórica. Embora o termo “literatura impressionista” tenha sido vagamente definido em diálogo com outros movimentos literários, o conceito de impressão opera na literatura não em regime de subordinação em relação às técnicas pictóricas, mas enquanto parte da noção de “atomização do mundo” referida por Maria Elizabeth Kronegger (1973, p. 25). A experiência visual e o jogo de diluição de cores permanecem em segundo plano, abrindo espaço para uma percepção fragmentada do indivíduo, manifesta por meio de uma multiplicidade de sensações e impressões no texto literário. Registrar em palavras o instante em que se produzem as impressões é uma forma de mergulhar na consciência e nas sensibilidades do indivíduo.

Kronegger documenta o impressionismo como um movimento que dialoga com outras formas artísticas utilizando linguagens diferenciadas que permitem a interpretação das sensações: a pintura está estreitamente relacionada com a música e a poesia e, da mesma forma, a literatura dialoga com a pintura e a música. O movimento não se limita ao plano



pictórico, mas amplia horizontes artísticos que vão representando, através de diferentes técnicas e linguagens, a fragmentação e atomização do mundo.

No que tange à literatura impressionista no contexto contemporâneo, é possível notar não apenas diálogos e representações do movimento, mas a transposição de uma linguagem pictórica e experimentação com uma linguagem poética que transmite impressões sensoriais, abrindo uma nova relação com a cotidianidade. O impressionismo literário é um fenômeno presente em textos contemporâneos porque a visão atomizada e fragmentada do mundo persiste como forma de interpretar a nossa época.

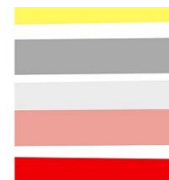
Impressionism is not limited to a short period [...] it remains the predominant style to the present day in literature. Although painting dominated all other arts in the years of 1875-85, impressionism in literature developed its own style and technics. Impressionist creators in various countries are different expressions of the same basic idea, and may be recognized as being merely different symptoms in the same general syndrome. Impressionism is still alive today... In this sense, impressionism has become the core of our “instant culture.” (KRONEGGER, 1973, p. 33)

157

É por meio de experiências, informações e recursos da tradição, os quais passam a ser ressignificados, que essa “cultura do instante” do clima impressionista é interpretada. Um outro aspecto destacado por Kronegger é o caráter cosmopolita do movimento impressionista que, embora tenha surgido em Paris e absorvido tendências predominantes da cultura francesa, transcende esses espaços e não pode estar vinculado a nenhum grupo nacional (mas também não poderia ter sido concebido sem Paris⁴). O impressionismo não se limita a esses espaços estéticos porque abrange a experiência sensorial como forma intuitiva de se relacionar com a realidade. Essas impressões subjetivas da realidade subjazem a textos e poemas para mostrar a sensorialidade e o pensamento abstrato como formas de criação dentro dos limites de cada percepção. “Reality is a subject which cannot be analyzed, according to the impressionists, but only seized intuitively. Reality is a synthesis of pure sensations, modulated by consciousness and changed into impressions” (KRONEGGER, 1973, p. 36).

A impressão da realidade é atomizada e não absoluta, não pretendendo colocar uma verdade única, mas aquilo que foi percebido desde um jardim íntimo onde a linguagem

⁴ Para um panorama histórico sobre o impressionismo e a influência da modernidade do século XIX no movimento, ver *Cenário histórico do movimento impressionista*, de Eduardo Ismael Murguia, disponível em <http://moyarte.com.br/download/arte/impressionismo-cenario-historico-movimento-impressionista.pdf>.



explora sensações, sons, imagens e aromas para construir e plasmar uma perspectiva do mundo. “With impressionist literature, language is no longer understood as thought and as a concept, but as sensation and sound image [...] The grammatical shift places the emphasis on the sensory quality of the visual experience rather than on the thing itself” (KRONEGGER, 1973, p. 37).

Franco Baptista Sandanello (2017, p. 14) salienta, *grosso modo*, três grandes tendências interpretativas do impressionismo literário: a primeira, nega a sua existência sob o argumento de que não existe um conjunto de técnicas literárias que adapte o impressionismo ao texto; a segunda, interpreta como transposição do impressionismo pictórico à linguagem literária, seguindo a definição inaugural de Ferdinand Brunetière (debruçando-se sobre aspectos estilísticos da prosa e poesia, bem como semelhanças conceituais entre a pintura e a literatura); e a terceira, considera-o como uma via de expressão autônoma, marcada pelo perspectivismo narrativo e pela experimentação com a focalização. *Margem de manobra* será lida através da segunda tendência interpretativa visando evidenciar os elementos da obra que transpõem o impressionismo pictórico ao poema tanto no plano referencial quanto no plano subjetivo da percepção.

A segunda tendência, chamada de “comparatista”, permite amplas possibilidades de diálogo entre o impressionismo pictórico e o literário, mostrando uma percepção fragmentada do indivíduo dentro dessa cultura do instante. Uma distinção importante sobre o impressionismo literário, segundo aponta Sandanello (2017, p. 24), é que este já não está mais focado na experiência visual e nos contrastes de cores característicos do impressionismo pictórico, mas na multiplicidade de sentimentos, sensações e impressões que emergem na forma escrita. “O impressionismo literário preconiza um novo terreno para a literatura. A percepção fragmentada e nuançada do indivíduo, ao invés de pressupor uma relação determinista de causalidade, passa a ser registrada dentro de suas limitações” (SANDANELLO, 2017, p. 24). O texto não disputa os mesmos meios de expressão que o a pintura, mas transpõe a arte de pintar ou ver para a arte da linguagem através da expropriação de experiências subjetivas, da fragmentação da consciência e da ambiguidade sintática que prevalece no discurso literário.

Margem de manobra está dividido em quatro seções, e a segunda delas, “No agora da tela”, aumenta o jogo de processos figurativos visuais, acentuados por um tratamento imagético que reproduz uma sensorialidade agudizada tanto no âmbito sintático quanto



semântico. A seção abre com uma epígrafe do pintor Paulo Pasta, cujas principais referências pictóricas incluem obras de Paul Cézanne e Henri Matisse. O segundo poema da seção, “Janela”, está dedicado a Edward Hopper (1882-1967), consagrado pintor realista estadunidense, que modelou o seu estilo com mestres impressionistas como Monet, Degas e Van Gogh. Cláudia dedica também poemas a Marc Chagall, Paul Klee e Édouard Manet, os quais recolhem imagens íntimas de introspecção por meio da transposição de obras de arte em diálogo com movimentos pictóricos como o romantismo, naturalismo, impressionismo, modernismo, cubismo e expressionismo. A partir do ponto de vista literário, reverberam autores como Rainer Maria Rilke (com versão traduzida por Augusto de Campos), James Joyce e Wallace Stevens, evidenciando a relação com a tradição e com a tendência “comparatista” do impressionismo literário.

Em “Vaso de vidro” brota com clareza essa transposição pictórica:

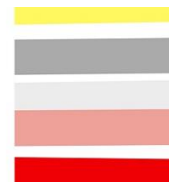
VASO DE VIDRO

a um pintor

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

159

Os versos em itálico foram retirados do livro *The Last Flowers of Manet* (1986), de Andrew Forge y Robert Gordon – traduzido pela autora –, o qual traz reflexões sobre 16 pequenas telas de flores pintadas por Manet meses antes de morrer. A flor pintada na tela surge como verdadeira protagonista no poema, em contraposição ao pintor que se apresenta de forma secundária no último trecho. O elemento humano é mencionado acidentalmente, constituindo-se no “*background of the scene*”, como aponta Kronegger (1973, p. 29) em suas reflexões sobre as distinções impressionistas, enquanto que a flor vívida se constitui no primeiro plano evocando fragrâncias e a imagem de uma explosão de cores que se confunde



com a própria flor. “Explosão imóvel” forma uma antítese que remete à intensidade das cores construídas em camadas, produzindo estímulos (sensações, sons, imagens) à mente e os sentidos. O plano da linguagem, como espaço de conceptualização semântica e de estruturas gramaticais, torna-se secundário, abrindo espaço para mediações estéticas que reiteram a qualidade sensorial da experiência visual.

Kronegger (1973, p.42) destaca a luz como elemento de estilo no impressionismo: o que é percebido não são objetos materiais, mas cores e sons; os objetos não são contornados com cores, a luz dá forma aos objetos e às imagens que evocam sensações. A luz, portanto, é a alma do impressionismo pictórico e literário, segundo Kronegger, reflexão que resulta pertinente como dispositivo de leitura para este poema. O vaso no poema se constitui não como objeto material, mas como um “transe de luz” que delinea a imagem do vidro, dissolvendo o objeto e gerando uma sensação de descentralização. Tanto a tinta quanto o vidro se transformam em elementos da natureza (flor e luz), o que desvanece a noção de realidade sólida, abrindo espaço para aquilo que poderia ser uma aparência da realidade. No último trecho, o pintor encara o desafio de despir a flor da “*forma-flor*”, a cada toque, para transformá-la em uma imagem sublime, uma vibração de efeitos coloridos que plasmam uma percepção atomizada do mundo.

Desde o ponto de vista formal, notam-se rimas consonantes nos três últimos versos, com predomínio dos sons vocálicos “e” e “a”, e da consoante “l”, em “despir, a cada toque na *tela*, / a flor da forma-flor, *fazê-la* / cada vez mais *ela*”, que ressaltam a emergência do gênero feminino com relação ao objeto descrito e à forma onde o objeto cobra vida.

Em “20 de abril de 1883” acontece um diálogo similar com a “cultura do instante”, que retoma as imagens de luz do impressionismo literário:

20 DE ABRIL DE 1883

No dia de ontem, Manet, o pintor, sofreu a amputação de uma perna luz declinante em que se consuma a viração imprevista da tarde Devido à frágil condição do paciente, houve inicialmente certa hesitação sombra confusa dos ramos, céu que se rarefaz Um dos amigos que veio visitá-lo reclamou situação semelhante, voltagem de asas sabotadas por pés que aderem à idéia de chão, “– Se não há nada a fazer, acabem logo com isso!”, foram as palavras do pintor. Ontem, às dez da manhã, o membro a ser amputado encontrava-se num estado deplorável aceito ou inato, ape-



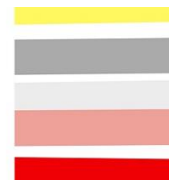
nas mais uma aposta – *a gangrena havia se instalado a tal ponto que as unhas dos pés, ao serem tocadas, caíram. O poente põe nas copas, O paciente foi cloroformizado de um verdoengo macio, a lucidez do que se arruína, e a operação realizada pelo Doutor Tillaux. O dia transcorreu bem, dentro das circunstâncias* – a mesma de entre visitas, no ar de anilina, sozinho, *sem qualquer indicação de complicações mais sérias* cabelos queimados no encaço do pensamento-aguarrás.

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 44)

Os versos em itálico são trechos de uma notícia publicada no jornal parisiense *Le Figaro*, no dia 20 de abril de 1883 – 10 dias antes da morte do pintor –, encontrada no livro *The Last Flowers of Manet*. Desta vez, num poema com uma extensão textual maior, retomase o efeito da luz como impressão de uma sensação. A viração declinante da tarde, que complementa a notícia da amputação da perna de Manet, resignifica o enunciado e mostra uma nova possibilidade de leitura da matéria. A mistura de marcações gráficas e falta de pontuação, além de conferir uma ordem rítmica que privilegia o interesse pelo conteúdo, evidencia a presença de duas vozes no poema, minando a univocidade do fluxo lírico no poema. Os trechos em itálico descrevem a condição do pintor condensando uma linguagem mais concreta e descritiva, enquanto que os versos sem marcações gráficas realçam efeitos sensoriais e uma linguagem poética com ambiguidades frasais. A imagem da luz inaugura o desvanecimento da vida e conjuga elementos sensoriais atomizados: cores, luz, visão. Há também uma recorrência de elementos da natureza, de como são percebidos perante a vulnerabilidade da situação.

No poema se constrói uma linguagem como sensação. A imagem da partida em “voltagem de asas sa- / botadas por pés que aderem à idéia de chão” remete à vulnerabilidade da vida frágil que se desfaz progressivamente. Os pés (um deles amputados) aderidos a uma “ideia de chão” impedem a partida, recriando processos figurativos visuais, e uma indeterminação semântica que reforça a noção de uma visão atomizada do mundo. A imagem da gangrena transmite efeitos sensoriais: o deplorável estado, o verdoengo do membro amputado, as unhas dos pés caindo, o ar de anilina, evocando emoções fragmentadas.

Predominam metáforas com variações de ordem simbólica e sinestésica que reforçam os elementos da natureza como eixos centrais do poema, como se observa nos versos “sombra confu- / sa dos ramos, céu que se rarefaz” e “O / poente põe nas copas”. Por sua vez, o trecho



“cabelos queimados no encalço do pensamen- / to-aguarrás” apresenta um jogo metafórico que dilui um componente humano, concreto, com o valor abstrato do pensamento.

Claudia se apoia em procedimentos de dissolução referencial para construir formas complexas de representação. Octavio Paz afirma que o estilo do poeta não é próprio, mas do tempo; o poeta se apoia na linguagem literária para produzir atos poéticos únicos: imagens, cores, ritmos, visões, sabores. Nesse sentido, resulta fundamental perceber o poema como uma unidade independente que se nutre da tradição criando uma sucessão de imagens única. “El poeta se alimenta de estilos. Sin ellos, no habría poemas. Los estilos nacen, crecen y mueren. Los poemas permanecen y cada uno de ellos constituye una unidad autosuficiente, un ejemplar aislado, que no se repetirá jamás” (PAZ, 2004, p. 5). “Vaso de vidro” e “20 de abril de 1883” são poemas articulados a partir de fragmentos de um texto sobre uma das principais referências impressionistas e abrem uma nova relação com o mundo atual.

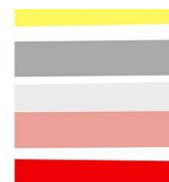
3 Considerações finais

162

A utilização de empréstimos e transposição de obras de arte do romantismo, naturalismo, impressionismo e modernismo é um procedimento que Cláudia Roquette-Pinto vem realizando em grande parte da sua obra. Em *Saxífraga* a exploração sensorial e a transposição pictórica se misturam com um intimismo e uma erotização expansiva que realçam o jogo metafórico e identificam a peculiaridade da voz feminina. Em *Margem de manobra*, essa transposição e essas referências pictóricas se expandem por meio da intertextualidade e da evocação de sensações “atomizadas”, mostrando que é possível reviver a tradição produzindo novas significações.

Com a segunda tendência interpretativa, entende-se que o texto poético não disputa os mesmos meios de expressão que o movimento pictórico, mas transpõe a arte de pintar ou ver para a arte da linguagem poética através da expropriação de experiências subjetivas, da fragmentação da consciência e da ambiguidade sintática, elementos que prevalecem no projeto poético de Cláudia.

A luz como elemento de estilo delinea as imagens dos poemas analisados, e é o meio através do qual se conjugam elementos sensoriais e recursos retóricos com matizadas dimensões significativas para formar a aparência da realidade. O impressionismo literário



reverbera na poesia contemporânea como forma de contar essa “cultura do instante” que confronta os poetas, materializada não somente em aspectos destrutivos da vida urbana, mas também numa nova interpretação da experiência presente.

“Vaso de vidro” e “20 de abril de 1883” mostram que é possível ler a contemporaneidade com recursos da tradição, construir uma referencialidade concreta que admite muitos significados, fundir experiências nacionais e internacionais a partir da interlocução semântica com um movimento pictórico para dar novas significações às imagens secretas.

A voz lírica representada por Cláudia forma parte dessa tendência contemporânea porque o processo de criação emerge como uma necessidade vital, permite possibilidades de leitura do presente sob um olhar feminino, apropria-se criticamente do passado e documenta o nosso tempo, mostrando intimidade e substância com relação à produção da poesia brasileira contemporânea.

Referências

AGAMBEN, G. O que é o Contemporâneo? In: _____. O que é o Contemporâneo? e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.

CAMPOS, H. Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira. In: _____. Metalinguagem & outras metas. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 231-255.

COMPAGNON, A. O Trabalho da citação. In: _____. O Trabalho da citação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 44-46.

FRANCASTEL, P. O Fim do impressionismo: Estética e causalidade. In: _____. A realidade figurativa. Tradução: Mary A.L de Barros. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1973. p. 203-212.

HAUSER, A. El impressionismo. In _____. Historia social de la literatura y del arte. Barcelona: Editorial Labor, 1978.

KRONEGGER, M. Literary Impressionism. New Haven: College & University Press, 1973.

PAZ, O. El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

POLITO, R. Notas sobre a poesia no Brasil a partir dos anos 70. Cacto. Poesia & Crítica, São Paulo, n. 2, 2003, p. 70-71.

POUND, E. ABC da literatura. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2008. 218 p.

ROQUETTE-PINTO, C. Margem de manobra. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005. 87 p.



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

SANDANELLO, F.B. A filosofia do impressionismo. In _____, e TEMPORAL, V. *Ensaio de filosofia e literatura*. 2018.

SANDANELLO, F.B. O conceito de impressionismo literário. In _____. (Org.) *Impressionismo e literatura*. São Luís: Edufma, 2017.

SIMON, I. Situação de "Sítio". *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 29, n. 84, p. 335-351, ago. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/104968>>. Acesso em: 25 set. 2018.

SIMON, I.; DANTAS, V. Consistência de *Corola*. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 85, p. 215-235, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n85/n85a10.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2018.

Recebido em: 22 de novembro de 2019. 164

Aprovado em: 01 de dezembro de 2019.