



Vozes em (des)concerto: monólogo dramático e endereçamento lírico em “Os dias de então”, de Claudia Roquette-Pinto

Voices in (dis)arrangement: dramatic monologue and lyric address in “Os dias de então” by Claudia Roquette-Pinto

Luciana Henrique Mariano da Silva

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, /Brasil

lucihms@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1641-2232>

Resumo: O artigo analisa o poema “Os dias de então”, de Claudia Roquette-Pinto (*Margem de manobra*, 2005, p. 85-86), a partir da estrutura do gênero monólogo dramático, fundamentado a partir de Jane Roche-Jaques (2020) e Shira Wolosky (2001). São considerados também os processos de ficcionalização da voz poética (COMBE, 2009/2010) e de endereçamento lírico (CULLER, 2015; SERMET, 2019), para compreender os efeitos da orquestração das vozes presentes no poema. Em “Os dias de então”, há uma voz principal em primeira pessoa, identificada pela autora como Zelda Fitzgerald. A fala de Zelda foi traduzida e adaptada por Roquette-Pinto a partir de um excerto de carta a Scott Fitzgerald. A languidez e delicadeza dessa voz subjetiva em prosa é entrecortada por outras vozes em verso, impessoais, anônimas e de conteúdo violento. O leitor testemunha conexões subterrâneas entre a voz principal e as demais enunciações por meio da brutalidade e do choque, no concerto da cena maior do poema. Tais conexões e referências são rarefeitas e instáveis, recurso frequente na poesia de Claudia Roquette-Pinto. Para compreender o concerto dessas articulações enunciativas e o construto social que as põe em movimento, são levantadas informações biográficas (MILFORD, 2013; BRYER et al, 2002) e confluências entre o gênero carta (SILVA, 2002) e o gênero lírico (ADORNO, 2003).

Palavras-chave: monólogo dramático; endereçamento lírico; poesia contemporânea; voz; Claudia Roquette-Pinto.

Abstract: The paper analyses the poem “Os dias de então”, by Claudia Roquette-Pinto (*Margem de manobra*, 2005, p. 85-86) from the point of view of dramatic monologue genre, based on Jane Roche-Jaques (2020) and Shira Wolosky (2001). Voice fictionalization processes (COMBE, 2009/2010), just as lyric addressment (CULLER, 2015; SERMET, 2019) are also considered in order to understand the effects of the orchestrated voices in

the poem. There is a leading voice in “Os dias de então”, identified as Zelda Fitzgerald’s by the author. Zelda’s speech was translated and adapted by Roquette-Pinto from a part of a letter to Scott Fitzgerald. The languor and tenderness of this subjective voice in prose is crossed by other voices in verse which are impersonal, anonymous and bring up violent content. The reader testifies subterranean links between the leading voice and the other utterances through brutality and impact, in the poem’s bigger arrangement. Such links and references are rarefied and unstable, frequent resources in Claudia Roquette-Pinto’s poetry until. Biographic information (MILFORD, 2013; BRYER et al, 2002) and confluences between lettering and lyric genres (SILVA, 2002; ADORNO, 2003) are brought up in the article in order to understand the arrangement of utterance articulation, as well as the social construct that moved them.

Keywords: dramatic monologue; lyric addressment; contemporary poetry; voice; Claudia Roquette-Pinto.

A leitura de poesia hoje, sobretudo a partir do que se condiciona designar como Idade Moderna, frequentemente mobiliza o reconhecimento de como se manifesta(m) a voz (ou as vozes) que fala(m) no poema. Isso inclui compreender se é possível identificar a quem a(s) voz(es) poética se dirige(m) no poema, se essa destinação é clara ou velada, singular ou múltipla. O poema “Os dias de então”, do livro *Margem de manobra* (2005), de Claudia Roquette-Pinto, traz uma pluralidade de vozes poéticas, provenientes de domínios discursivos¹ distintos, como o interpessoal, o médico e o jornalístico. Essas vozes se articulam entre si em uma cena e ganham coesão na forma lírica, ao serem testemunhadas pelo leitor. O monólogo dramático é o gênero poético que configura as vozes em “Os dias de então”. Neste artigo, analisaremos o processo de ficcionalização dessas vozes e como o endereçamento lírico levando em conta o gênero em questão.

O poema é o último do livro *Margem de manobra* (2005), presente na terceira seção deste, também intitulada “Os dias de então”. O ponto em comum de quase todos os poemas dessa seção são os encontros amorosos. Porém, neles se ressaltam mais a violência e a carnalidade — que marcam todo o livro — do que o amor. *Margem de manobra* traz o gosto da autora pela composição por recortes de “livros de ficção e ensaio, nacionais ou estrangeiros, assim como versos ou partes de versos de outros

¹ “Os domínios discursivos operam como enquadres globais de superordenação comunicativa, subordinando práticas sociodiscursivas orais e escritas que resultam nos gêneros.” (MARCUSCHI, 2020, 1194).

autores” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 87). As fontes de tais recortes são apresentadas, sem grandes pretensões de precisão, em uma espécie de índice remissivo intitulado “Empréstimos” ao final do livro².

“Os dias de então”

Você se lembra das rosas no jardim de Kinneys? — você foi tão gentil, e eu pensei “Ele é a pessoa mais doce deste mundo”.

método aspiração

método dilatação e corte

método cesariana

método envenenamento por sal

(o bebê recebe uma injeção de uma substância salina a pele fica queimada pelo elemento cáustico).

“Ele é a pessoa mais doce deste mundo” O muro úmido e forrado de musgo. A glicínia cobria a cerca, a sombra era fresca e a vida, uma coisa antiga.

Bombardearam a cidade

com bombas de fósforo

os civis atingidos

pegavam fogo e corriam

para o rio e para o mar

(dentro d’água o efeito cessava)

mas assim que emergiam para respirar

seus corpos recomeçavam a pegar fogo

A vida, uma coisa antiga. Meu cabelo estava molhado. Você ficou reverente e eu soube que estava a salvo.

depositado nos pulmões, nos rins,

o urânio 238

emite radiações alfa e beta

que causam, ao longo dos anos,

câncer nos indivíduos expostos

e anomalias genéticas

em seus filhos e netos

² A colagem é uma técnica também utilizada nas artes visuais, que a autora cultiva desde 1985, e que aparece publicada em seu livro seguinte, *Entre lobo e cão* (ROQUETTE-PINTO, 2014), onde as imagens são acompanhadas de trechos em prosa.

a vida média do urano 238 é de 2500 anos.

A salvo, nós dois. Felizes, dourados, enquanto atravessávamos a rua, no caminho de volta para casa (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 85-86).

“Os dias de então” é composto por uma voz em prosa, intercalada por outras três vozes em verso. A voz em prosa, que funciona como eixo do poema, é atribuída a Zelda Fitzgerald e se encontra em itálico, por ter sido retirada de uma carta dela ao marido, F. Scott Fitzgerald, autor do célebre *O grande Gatsby*, lançado em 1925 (FITZGERALD, F., 2011), conforme nos informam os “Empréstimos” ao final do livro (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 87). Embora não seja mencionada no livro, a obra, da qual o trecho da carta foi retirado, trata-se provavelmente de *Dear Scott, dearest Zelda* (BRYER et al, 2002), publicado pela primeira vez em 2002, nos Estados Unidos (no Brasil, em 2019), que reúne a vasta coletânea de cartas trocada entre os Fitzgerald, publicada três anos antes de *Margem de manobra*.

As outras três enunciações que se entremeiam na voz principal se apresentam em verso. Contudo, são impessoalizadas, sem endereçamento claro, de tom mais objetivo e frio, de conteúdo brutal e contundente. Elas contrastam de modo bastante evidente, não só do ponto de vista da forma, mas também com o sentimentalismo e delicadeza da voz principal, que narra um encontro do casal em um jardim acolhedor e fresco. O ambiente privado e seguro da voz principal parece sitiado, ameaçado pelas demais vozes vindas “de fora”, embora não se dirijam a ela diretamente. O entrecruzamento formal entre voz lírica em prosa e vozes impessoais em verso anuncia o logro dessa oposição simulada, dispondo todas essas vozes no mesmo chão social.

A compreensão de como essas vozes se articulam no poema nos leva a buscar fundamento no gênero poético monólogo dramático. Isso será detalhado a seguir, assim como a confluência de gêneros entre a carta pessoal e o gênero lírico na voz, em primeira pessoa no poema, atribuída a Zelda Fitzgerald. Após essa fundamentação, seguiremos com a interpretação do poema, norteadas pela ordem da sequência de suas partes.

1 O monólogo dramático

A identificação da voz em primeira pessoa com a voz do/a poeta tem raízes na poesia e na crítica romântica do séc. XVIII. Para os românticos, o poema seria tanto melhor quanto mais autêntica essa voz se demonstrasse

em relação aos sentimentos e angústias de quem a escreveu, como se dessa formulação estivesse excluída a ficção. A respeito disso, Dominique Combe procura entender por que a tendência à identificação direta entre a voz do eu lírico e a do eu biográfico persiste ainda hoje:

[...] pode-se perguntar por que então, no caso da poesia lírica, o leitor continua, ainda nos dias de hoje, espontaneamente identificando o sujeito da enunciação ao poeta como pessoa: é difícil entender por que uma frase como “eu tenho mais recordações do que se tivesse mil anos” seria mais autobiográfica do que “Durante muitos anos eu me deitei cedo”. Essa “ilusão referencial” deve-se provavelmente ao pertencimento oficial e irrefutável do romance aos gêneros de “ficção”, enquanto a poesia, ao contrário, em função da persistência do modelo romântico, é percebida como um discurso de “dicção”, quer dizer, de enunciação efetiva (COMBE, 2009-2010, p. 122).

Os estruturalistas, por outro lado, procuraram dissociar a voz manifesta no poema do sujeito biográfico que a compôs, argumentando que tudo o que é passível de interpretação crítica está disponível na materialidade do texto, e não fora dele. Por considerarem certa “pureza” em relação a esse eu que se manifesta na poesia, uma e outra hipóteses pouco avançam no que diz respeito aos processos de ficcionalização aí envolvidos. Formulações recentes sobre o eu lírico, recolhidas por Combe em seu ensaio “A referência desdobrada”, trazem a compreensão de que ele não pode ser considerado uma categoria estável, mas pendular e dinâmica (COMBE, 2009-2010, p. 128). Segundo Shira Wolosky (2001, l. 1367, tradução nossa), “a voz poética, antes de ser pura, singular ou pessoal, pode ser complexa e orquestrada, com um alcance de diferentes instâncias e pontos de vista, para uma variedade de propósitos [...]”.

Quando nos deparamos, em “Os dias de então”, com uma voz em primeira pessoa distinta daquela que poderia ser identificada como da poeta, torna-se mais palpável o aparato ficcional do eu lírico. “Essa forma é chamada monólogo dramático, um poema que parece ser um discurso retirado de um encontro dramático entre um personagem imaginado e alguém a quem ele ou ela endereça a fala” (WOLOSKY, 2001, l. 1367, tradução nossa³). A

³ “Poetic voice, that is rather than being a pure, single, or personal voice, can be complex and orchestrated, with a range of different stances and points of view, for a variety of purposes [...] This form is called a dramatic monologue, a poem which seems to be a

cena revivificada na fala de Zelda, em diálogo com as demais vozes e cenas, parece transcorrer no momento da leitura. Na lírica subjetiva, a presença de um “público” que testemunha a voz em primeira pessoa é um tanto velada em comparação ao gênero dramático. O arranjo de “Os dias de então”, no entanto, configura o poema como algo híbrido entre a lírica subjetiva e a ficção narrativa, que é como Alan Sinfield posiciona o monólogo dramático (1977 apud ROCHE-JACQUES, 2020, p. 28). O crítico afirma que:

“um pesado aparato de detalhes circunstanciais”, que coloque o falante em um mundo que sabemos não ser o do poeta, move o logro para a ficção, enquanto no caso do falante “relativamente não situado no tempo e no espaço”, sem muitos elementos que nos impeçam supor que se trate da fala do poeta, o logro está mais próximo do “eu” lírico (SINFIELD, 1977, p. 25 apud ROCHE-JACQUES, 2020, p. 28).

O jogo com a audiência de “Os dias de então”, levada a conectar as diferentes cenas e vozes, também opera na inversão das expectativas do leitor de poesia: o trecho em primeira pessoa, mais “lírico”, está em prosa e os trechos mais impessoais e objetivos estão em verso. Tanto a voz de Zelda Fitzgerald quanto os outros três discursos que a intercalam funcionam como recortes de unidades textuais maiores, distintas entre si. Nos trechos em verso, em que se identificam domínios discursivos médico e jornalístico, há uma indefinição de registro (entre oral ou escrito). Esta indefinição, somada à ausência de mais elementos circunstanciais e de função comunicativa, dificulta ainda mais a delimitação do que poderiam ser os gêneros “primários” dos discursos. Quando articuladas no contexto do poema, pela audiência que o acompanha, isso que seriam “pontas soltas” ganha novas dimensões de articulação e sentido. Isso ocorre não pelo preenchimento dessas lacunas, mas a manutenção delas corrobora para a construção poética e metadiscursiva, como veremos mais adiante.

2 O endereçamento no gênero carta pessoal e na voz lírica

A fala de Zelda Fitzgerald fez um longo percurso até chegar ao poema. A carta mudou de suportes e status de situações comunicativas, passou de

speech taken from some dramatic encounter between an imagined character and someone he or she addresses”.

carta pessoal, endereçada ao marido, a uma coletânea de cartas publicada em livro e teve um excerto traduzido do inglês por Claudia Roquette-Pinto.

Embora originalmente a carta tivesse uma destinação privada, sem objetivos literários prévios, é importante considerar a tradição do gênero à época. A elaboração da linguagem nessas cartas ultrapassava os objetivos mais corriqueiros da comunicação interpessoal, segundo nos informa Jane Q. Guimarães Silva:

Conforme Dierks, baseando-se em uma pesquisa sobre os manuais da época, as práticas de escrita desse gênero começaram a ser popularizadas, na Inglaterra, em seguida, em outros países europeus e na América do Norte, mediante uma forte disseminação de manuais de carta familiar, cujo propósito, além de didático, revelava um forte interesse em prover à população urbana da época um refinamento social no ofício da escrita dos textos desse gênero.

Comenta o autor que a carta de cunho pessoal – cujo funcionamento não era de caráter eminentemente privado – definia-se como uma atividade cultural, à época Vitoriana, de grande prestígio. Esse gênero fazia parte de práticas de escrita do cotidiano de uma sociedade aristocrática, intelectual e empresarial, que, pela troca de cartas, alimentava cordialmente as relações sociais (pessoal, profissional). Nesse contexto sócio-histórico, assinala também o autor, os elaboradores de manuais de correspondências comerciais, no conjunto de modelos de carta propostos, sugeriam, como atividade preliminar, a escrita de cartas familiares/pessoais, como uma forma através da qual os aprendizes pudessem exercitar as rotinas comunicativas esperadas por um homem da vida pública (SILVA, 2002, p. 58-59).

Ressalta-se a transposição do gênero carta pessoal, como gênero primário, para o literário, nos romances epistolares, como nos célebres *Os sofrimentos do jovem Werther*, publicado por Goethe originalmente em 1774 (GOETHE, 2021) e *Ligações perigosas* de Laclos, cuja data original de publicação é 1782 (LACLOS, 2012). De certo modo, esse fenômeno também teria influenciado no modo como as cartas de amor passaram a ser escritas, mesmo num contexto privado. Coletâneas de cartas originalmente trocadas de modo privado por pessoas públicas são lidas hoje como romance e como memória (SILVA, 2002). No caso dos Fitzgerald, que se tornaram conturbadas celebridades nos Estados Unidos nos anos 1920 e 1930, adiciona-se ainda uma tendência ao sensacionalismo baseado nesse material.

Além disso, é sabido que Scott Fitzgerald utilizava cartas e diários da esposa como material literário. O direito a ficcionalizar esse material autobiográfico foi motivo de contendas entre eles — inclusive por carta — no período entre 1932 e 1934, quando ela mesma escreveu em seis semanas seu único romance, *Save me the waltz* (FITZGERALD, Z., 2014), publicado em 1932, pouco antes de Scott Fitzgerald terminar um romance em que trabalhava havia anos, *Tender is the night* (FITZGERALD, F., 1995) (BRYER et al, 2002, l. 97). Com isso, chamamos a atenção para o modo como as marcas residuais históricas do gênero carta pessoal se reconfiguram no gênero lírico, especialmente quanto ao caráter performativo da linguagem e consequentemente no endereçamento discursivo.

Na Grécia Antiga, a poesia lírica era originalmente performada em público com o acompanhamento de instrumentos musicais. Mesmo que na poesia escrita a audiência coletiva desapareça e o poema seja destinado a uma pessoa amada ou a qualquer outra entidade viva ou não, é como se o leitor *entreouvise* (“overheard”) a declaração feita pelo poeta, por meio do endereçamento triangular (FRYE, 1957 apud CULLER, 2015, l. 186; MILL, 1981 apud CULLER, 2015, l. 186).

O endereçamento a um outro indivíduo ou coisa tem o efeito de prover contexto ao leitor (DAVIS, 1991 apud CULLER, 2015, l. 202), mas também assegura uma impressão bastante peculiar da voz, através de uma enunciação inusual, que tem, como principal objetivo, atingir o leitor, mais do que aquele a quem o discurso foi endereçado. Ele acrescenta ainda que:

poemas de amor, endereçados, à pessoa amada, nomeada ou não nomeada, real ou imaginada, acessível ou inacessível, são o exemplo principal de poemas ostensivamente endereçados a outro indivíduo, que são endereçados indiretamente a uma audiência. Alguns poemas que se endereçam a pessoas amadas reais ou potenciais podem, de fato estar se comunicando com eles em uma primeira instância, e muitos, no decorrer da história, adotaram esse modelo na tentativa de comunicar seus sentimentos à pessoa amada, mas, ao escolher compor um poema em vez de um pequeno discurso ou uma carta, optam, não apenas por uma suplementação da forma e o mérito de esforço que isso implica, mas também por um grau de indefinição no

direcionamento que reorganiza a comunicação (CULLER, 2015, l. 206, tradução nossa⁴).

No poema “Os dias de então”, essa indefinição do direcionamento do discurso em primeira pessoa, embora endereçada, realça a interação com outras vozes, que não compartilham do mesmo endereçamento da primeira, mas abrangem uma destinação mais ampla e pública. As relações construídas entre as vozes movimentam relações que se assimilam pelo choque e pelo inesperado, como veremos a seguir.

3 As vozes em cena

A fala em primeira pessoa se inicia com uma injunção, que nos contextualiza a cena de uma memória compartilhada entre Zelda Fitzgerald e o marido. “*Você se lembra das rosas no jardim de Kinneys? — você foi tão gentil, e eu pensei ‘Ele é a pessoa mais doce deste mundo’*” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 85). O saudosismo romântico e idílico é o tom da voz em primeira pessoa até o final do poema. O trecho original da carta, que corresponde à voz adaptada no poema, foi escrito em 1935, durante um dos períodos em que Zelda esteve internada no hospital psiquiátrico *Sheppard and Enoch Pratt*, em Maryland:

[...] Você se lembra das rosas no jardim dos Kinneys — você era tão gracioso e eu pensei: “ele é a pessoa mais doce do mundo” e você disse “querida”. Você ainda é. O muro estava úmido e cheio de musgo quando atravessamos a rua e dissemos que amávamos o sul. Você disse essa terra adorável. A glicínia ao longo da cerca era verde e a sombra era fresca e a vida era antiga. — Eu queria ter pensado algo diferente — mas era um solidário, romântico e nostálgico pensamento. Meu cabelo estava úmido quando eu tirei meu chapéu, eu me sentia segura e em casa e você estava agradecido que eu me sentisse assim, você

⁴ “Love poems, addressed to a beloved, named or unnamed, real or imagined, accessible or inaccessible, are the primary example of poems ostensibly addressed to another individual that indirectly address an audience. Some poems that address actual or potential lovers may actually be communicated to them in the first instance, and many people through history have adopted this model for attempting to communicate their feelings to a lover, but in choosing to compose a poem rather than a little speech or a letter they have opted not just for a supplement of form and the effortful merit this made thing implies, but also for a degree of indirection that reorganizes communication”.

estava reverente. Nós estávamos dourados e felizes ao longo de todo o caminho para casa. [...] (BRYER et al, 2002, l. 212, tradução nossa⁵).

A seção em que a carta se encontra se intitula “*Third breakdown*” (“terceiro colapso”) em referência a uma das grandes crises que a levaram a ser internada. Nos anos 1930, o relacionamento se enfraquecia com o agravamento do alcoolismo dele e da saúde mental dela. Os Estados Unidos também entravam em um período difícil, a Grande Depressão: “Assim como o próprio país, foi uma década que os levaria a reavaliar a si mesmos e desenvolver recursos internos de caráter que haviam permanecido dormentes durante o boom dos anos 20” (BRYER et al, 2002, tradução nossa⁶).

O primeiro trecho em verso que se intercala à voz principal traz uma lista de procedimentos abortivos, finalizada por um parêntese, que detalha o quarto procedimento. A forma como se dispõe a lista — um gênero bem distinto do trecho anterior — se acomoda ao gênero lírico, de modo que cada método aparece em um verso e o detalhamento entre parênteses é dividido entre os dois últimos versos dessa estrofe:

método aspiração
 método dilatação e corte
 método cesariana
 método envenenamento por sal
 (o bebê recebe uma injeção de uma substância salina
 a pele fica queimada pelo elemento cáustico) (ROQUETTE-PINTO,
 2005, p. 85).

⁵ “You remember the roses in Kinneys yard —you were so gracious and I thought “he is the sweetest person in the world” and you said “darling.” You still are. The wall was damp and mossy when we crossed the street and said we loved the south. I thought of the south and a happy past I’d never had and I thought I was part of the south. You said you loved this lovely land. The wistaria along the fence was green and the shade was cool and life was old. —I wish I had thought something else— but it was a confederate, a romantic and nostalgic thought. My hair was damp when I took off my hat and I was safe and home and you were glad that I felt that way and you were reverent. We were gold and happy all the way home.”

⁶ “Like the country itself, it was a decade that would lead them to reevaluate themselves and develop the inner resources of character that had lain dormant during the boom years of the twenties”.

A impessoalidade da lista de métodos, característica do discurso médico, é abruptamente quebrada no verso iniciado por parênteses, quando o alvo dos procedimentos é designado como “bebê”, e não como feto. Além disso, a palavra bebê aparece no início do verso, o que muda a centralidade dos métodos abortivos para o alvo humano destes. Algo semelhante se repete no início do verso seguinte, iniciado com “a pele”, pois, mais do que o isolamento de um órgão atingido, como também é comum no discurso médico, o aspecto humano é imediatamente referido, pelo que foi explicitado no verso anterior. O resultado da leitura do segundo verso entre parênteses adquire maior brutalidade: “a pele [do bebê] fica queimada pelo elemento cáustico”. Há aqui também um ponto de contato com a biografia de Zelda Fitzgerald, a qual, em um dos muitos períodos turbulentos de seu casamento, provocou um aborto em sua segunda gravidez, pouco tempo depois do nascimento da primeira filha (MILFORD, 2013, p. 102). Esse ponto de contato traz à tona mais uma vez algo obscuro sob o verniz romântico e saudosista da enunciação de Zelda no poema.

A voz principal é retomada a partir da repetição da última frase que foi dita por ela: “*Ele é a pessoa mais doce deste mundo’ O muro úmido e forrado de musgo. A glicínia cobria a cerca, a sombra era fresca e a vida, uma coisa antiga*” (ROQUETTE-PINTO, 2005, 85). O caráter de interrupção é reforçado pela repetição da última frase do trecho anterior, como uma insistência da falante em dar continuidade ao que dizia. Assim, a enunciação abarca as interrupções ao discurso como se fossem intromissões de estações de rádio, de tal modo que não funciona bem se lida de maneira independente. Há uma insistência em dizer, em continuar o raciocínio e se fazer ouvida.

O mesmo não acontece com os trechos em verso, que podem ser lidos de maneira autônoma, embora apresentem ligações semânticas com a voz principal. A fala entrecortada, gaga, interrompida, silenciada, é algo que já se apresenta em livros anteriores, tanto na temática quanto na estrutura sintática lacunar e na fragmentação do verso. Essa característica é apontada por Paulo Henriques Britto (2010, p. 40), embora ele reconheça que, em *Margem de manobra* (2005), o verso seja bem menos fragmentado e tenha maior integridade sonora em comparação aos livros anteriores.

A fragmentação da sintaxe, do discurso ou do verso são recursos bastante utilizados na lírica moderna, reveladores de uma consciência dos limites da capacidade de comunicação da lírica e das poucas possibilidades de

se chegar ao outro por meio da poesia. Ao mesmo tempo, também evidencia o esforço, ainda que vão, em se chegar a esse outro através da palavra poética, apesar do distanciamento que a lírica impõe. Trata-se de um distanciamento não apenas discursivo, pelo caráter performático da linguagem lírica, mas revelador de uma desconexão entre a criação e a fruição coletiva da poesia, tornada produto de consumo, coisa autônoma a que o poeta tenta restituir vida (ADORNO, 2003, p. 69).

Vale ressaltar que o caráter lacunar e rarefeito da dicção de Cláudia Roquette-Pinto ganha ainda mais relevância quando se percebe como elemento estruturante na poesia escrita por uma mulher, já que a comunicação da mulher na sociedade tem sido historicamente desmoralizada, contida e mesmo criminalizada, como estratégia de desintegração de comunidades para o cercamento de terras nos primórdios da acumulação capitalista e na posterior manutenção da família e da propriedade burguesa, segundo argumenta Silvia Federici (2019, 49-52). A necessidade de contenção da maledicência e irracionalidade intrinsecamente associadas à voz da mulher é de tal modo estruturante que participa ainda hoje de uma “normalidade”.

Pela perspectiva de outras tradições culturais, essa “conversa fútil entre mulheres”, na verdade, surgiria de modo bem diferente. Em muitas partes do mundo, as mulheres têm sido vistas historicamente como tecelãs da memória — aquelas que mantêm vivas as vozes do passado e as histórias das comunidades, que as transmitem às futuras gerações e que, ao fazer isso, criam uma identidade coletiva e um profundo senso de coesão. Elas também são aquelas que passam adiante os conhecimentos adquiridos e os saberes — relativos a curas medicinais, aos problemas amorosos e à compreensão do comportamento humano, a começar pelo comportamento dos homens. Rotular toda essa produção de conhecimento como “fofoca” é parte da desagregação das mulheres - é uma continuação da construção, por demonólogos, da mulher estereotipada com tendência à maldade, invejosa da riqueza e do poder de outras pessoas e pronta para escutar o diabo. É dessa forma que mulheres têm sido silenciadas e até hoje excluídas de muitos lugares onde são tomadas decisões, privadas da possibilidade de determinar a própria experiência e forçadas a encarar os relatos misóginos ou idealizados que os homens fazem delas (FEDERICI, 2019, p. 84).

Quando a fala de Zelda remete ao muro forrado de musgo e à cerca ornada de flores, procura recobrir o casal na redoma da memória. Para além dessa ideia de proteção, o muro e a cerca subjazem à ideia de contenção e de separatividade. A vida, designada como algo antigo, traz também nova desconfiança sobre o presente de quem fala. O vínculo harmônico com a natureza na enunciação se apresenta como índice de um paraíso perdido, o que remete a uma tradição da lírica romântica. Esse modo de expressão, que transmite uma unidade com o próprio gênio, com o outro e com a natureza, atesta, na verdade, uma cisão irremediável dessa subjetividade, conforme Adorno:

O eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade; sua identificação com a natureza, à qual sua expressão se refere, também não ocorre sem mediação. O eu lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu. (ADORNO, 2003, p. 70)

As flores e pequenas criaturas do jardim aparecem ao longo de toda a obra de Claudia Roquette-Pinto, especialmente no livro anterior, *Corola* (2000). O jardim evoca beleza, porém não se apresenta como refúgio ou enlevo espiritual. Segundo Simon e Dantas (2009, p. 226), em *Corola*, “as raras referências, a despeito de possuírem concretude imagética ou metafórica, dissolvem-se num processo de desestabilizações progressivas, de que a indeterminação sintática e a imprecisão anfíblica são o motor”. Os jardins de *Corola*, assim como a palavra e a poesia, remetem simultaneamente a encantamento e farsa, beleza e blefe, como simulacros instáveis e até perigosos, da mesma forma como se revela o jardim de “Os dias de então”.

A segunda interrupção da voz principal relata os efeitos de um bombardeio que atinge civis:

Bombardearam a cidade
com bombas de fósforo
os civis atingidos
pegavam fogo e corriam
para o rio e para o mar
(dentro d’água o efeito cessava)
mas assim que emergiam para respirar
seus corpos recomeçavam a pegar fogo (ROQUETTE-PINTO, 2005, p.85).

O relato remete ao domínio discursivo jornalístico, que poderia aparecer em uma nota de jornal, ou em uma chamada televisiva, ou radiofônica, com atualizações a respeito de uma guerra. A indeterminação do sujeito de “bombardearam” e a indefinição a respeito da cidade faz supor que poderia ser um trecho de um texto maior que trouxesse tais especificações, assim como se capta um pedaço de uma notícia ao mudar de canal na TV ou de estação no rádio. Se de um lado, ressaltamos, o caráter performático da linguagem lírica, aqui, os versos desprovidos de lirismo, reificados, se prestam à espetacularização da violência que se dá na difusão midiática. A imagem da combustão da pele, que apareceu no trecho anterior em verso, é retomada aqui em outro contexto e, portanto, funciona como elemento anafórico que conecta as enunciações.

O embate do corpo com uma violência abrupta vinda “de fora” já era uma tônica em *Corola* (2000). Havia uma permeabilidade entre o dentro e o fora do corpo e da casa, intermediados pelos elementos dos jardins. (SIMON, 2009, p. 217-218). Essa permeabilidade invasiva e a presença da violência se tornam mais explícitas e brutais em *Margem de manobra* (2005), que traz vários poemas com referências bélicas, com tiros — como em “Sítio” e “Em Sarajevo” — e bombas — como em “Azul”, “Na montanha dos macacos” e “Cidade bombardeada”, que abre a última sessão do livro.

O sentimento ambíguo de proteção e perigo e de falta de saída reverberam, portanto, não apenas no poema analisado, mas também nesses dois livros escritos no início dos anos 2000. Essas sensações e metáforas se projetam nos limites entre o corpo e o mundo, mediados pela pele, e entre a casa e a rua, mediados pelo jardim, a cerca e o muro. A especificidade dos embates dessa subjetividade nos leva a voltar o olhar para o modo como essas relações entre o público e o privado se dão na contemporaneidade, produzindo novas formas de sofrimento nos centros urbanos.

A busca por formas de morar que pudessem proteger da violência nos grandes centros motivou a proliferação dos condomínios, nos quais se organizou “um espaço abrigado onde se concentraria a realização do prazer retinto de liberdade” (DUNKER, 2015), a salvo da violência exterior, provocada pela crescente desigualdade social. A promessa comum aos condomínios e aos hospitais psiquiátricos é a de “recuperação e reconstrução da experiência perdida” de bem-estar, proteção, prazer e liberdade. Essa promessa, que coincide em muitos sentidos com o que promete a poesia lírica,

conforme atesta Adorno (2003, p. 71), não só não se cumpre, como redundante em novas demandas e lacunas, produzindo “montagens compensatórias eventualmente baseadas na erotização da perda, no cultivo da fragmentação e do estranhamento corporal” (DUNKER, 2015). É esse o ponto de vista da voz que conduz o poema, que fala a partir do confinamento de um hospital psiquiátrico, procurando reconstituir a perda do prazer e da liberdade em companhia do amado.

Retomando a leitura do poema, a voz principal segue o relato de suas memórias, repetindo a frase anterior: *A vida, uma coisa antiga. Meu cabelo estava molhado. Você ficou reverente e eu soube que estava a salvo* (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 85). Cria-se aí um vínculo insólito entre o discurso saudosista de Zelda e a brutalidade dos trechos em verso. A repetição de “a vida, uma coisa antiga”, sem a referência da elipse do verbo “era”, faz crer que “uma coisa antiga” se torne aí um aposto, reforçando ainda mais a ideia da obsolescência da vida diante de sua banalidade e instabilidade no tempo presente, para o qual a urgência das vozes em verso chama a atenção.

Há uma última interrupção da fala principal em prosa e segue-se mais uma sequência em versos, que também faz referência às características e efeitos de uma bomba, também de tom informativo, porém, predomina a tipologia expositiva:

depositado nos pulmões, nos rins,
o urânio 238
emite radiações alfa e beta
que causam, ao longo dos anos,
câncer nos indivíduos expostos
e anomalias genéticas
em seus filhos e netos
a vida média do urano 238 é de 2500 anos (ROQUETTE-PINTO,
2005).

Assim como, no primeiro trecho em verso, o foco eram os métodos abortivos e subitamente passa ao alvo humano desses procedimentos, aqui, o foco da exposição é o elemento urano 238. O alvo humano só ganha maior atenção no verso “em seus filhos e netos”, em que a consanguinidade é retomada como vínculo de vida. Nos versos anteriores a este, o caráter humano é referido apenas metonimicamente (“depositado nos pulmões, nos rins”) ou anonimamente (“câncer nos indivíduos expostos”). No último verso

desse trecho, entretanto, a palavra vida é atribuída não ao ser humano, cuja sobrevivência foi prejudicada e encurtada por gerações a fio, mas à duração da atividade radioativa do urano 238, muitíssimas vezes maior que a média de vida de uma pessoa. Vale lembrar aqui que, entre o final dos anos 1990 e a publicação de *Margem de manobra* em 2005, uma sequência de guerras então em curso pode ter motivado as referências bélicas no livro. Entre 1998 e 1999 aconteceu a Guerra do Kosovo na Iugoslávia; de 1998 a 2000, ocorria a guerra entre Eritréia e Etiópia; entre 1999 e 2000, as guerras do Congo, a segunda guerra da Chechênia; a guerra do Afeganistão, iniciada em 2001; e a do Iraque, iniciada em 2003.

A fala de Zelda Fitzgerald é retomada uma última vez, com a repetição da expressão “a salvo”, quando a conexão entre os discursos já fica mais evidente, ainda que seja em negativo. Em todos os trechos, nenhuma vida está a salvo, nem mesmo na memória idílica que a enunciadora transmite saudosamente ao seu marido: “*A salvo, nós dois. Felizes, dourados, enquanto atravessávamos a rua, no caminho de volta para casa*” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 86). O retorno à casa remete, como foi dito, a uma ideia de resgate de uma condição anterior de refúgio, que parece bem distante de ser possível no presente da enunciação. O gênero que lhe dá suporte, conforme mencionamos, revela traços da tradição epistolar burguesa, que se prestava ao exercício espiritual e intelectual, uma forma de distinção social. Também o lirismo da fala de Zelda, em que sua subjetividade se projeta na natureza e na pureza de sentimentos que compartilha com o amado, revela a realidade social de que se aparta e que procura negar:

Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação da mercadoria sobre os homens, que se propagam desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida (ADORNO, 2003, p. 89).

As vozes dos trechos em verso, cujo endereçamento é mais amplo, reforçam o sentido subterrâneo da voz principal, a desumanização contra a qual reage. Ainda que não se destinem à voz em prosa, os trechos em verso dialogam com ela em um plano mais amplo, testemunhado pelo leitor como

audiência (SERMET, 2019, p. 265-266). Os ideais de proteção e conforto, repetidos com alguma insistência, ficam suspensos a cada interrupção, reforçando no leitor a ideia de que algum perigo espreita a estabilidade do discurso do eu lírico. Isso se nota mesmo sem sabermos que Zelda escrevia a carta para o marido confinada em um hospital psiquiátrico entre sessões de eletrochoque.

A conformação alternada do poema coloca em oposição dois eixos enunciativos que remetem à clássica dicotomia entre alma e corpo, indivíduo e sociedade. Historicamente, a desumanização do corpo, em oposição à soberania da mente, faz parte da ideologia iluminista que, no início da Revolução Industrial, demonstrava o funcionamento do corpo humano e suas partes como uma máquina e suas engrenagens. Era trazida, para o âmbito individual, a soberania do Estado sobre o corpo social, justificando, assim, a exploração do corpo pelo trabalho assalariado nos primórdios do sistema capitalista⁷. Trata-se de uma ideologia profundamente arraigada até hoje, dentre as que mantêm esse mesmo sistema em movimento.

No poema, os trechos em verso transitam entre a máxima coisificação do corpo — alvo de uma lista de “métodos”, ou aglomerado anonimamente em grupos de “civis” ou “indivíduos” — e lapsos como chamar o feto de “bebê”, ou de mencionar os graus de parentesco das vítimas da radiação. A humanização aparece nesses atos falhos inconsistentes com a impessoalidade desses discursos e, por meio do choque, apontam para a desumanização a que a voz de Zelda tenta resistir.

⁷ Silvia Federici afirma em *Calibã e a bruxa*: “A concepção de que o corpo era algo mecânico, vazio de qualquer teleologia intrínseca — as virtudes ocultas atribuídas ao corpo tanto pela magia quanto pelas superstições populares da época — pretendia fazer inteligível a possibilidade de subordiná-lo a um processo de trabalho que dependia cada vez mais de formas de comportamento uniformes e previsíveis. [...] Para Descartes, existe uma identidade entre o corpo e a natureza, já que ambos são compostos das mesmas partículas e ambos atuam obedecendo às leis físicas uniformes postas em marcha pela vontade de Deus. Desta maneira, o corpo cartesiano não apenas se empobrece e perde toda a virtude mágica; na grande divisória ontológica que institui Descartes entre a essência da humanidade e suas condições acidentais, o corpo está divorciado da pessoa, está literalmente desumanizado” (FEDERICI, 2017, p. 253-254).

4 Considerações finais

No poema “Os dias de então”, cujo título aponta tanto para o passado rememorado na carta de Zelda Fitzgerald, quanto para uma contemporaneidade, pela possibilidade de leitura como “os dias de agora”, observamos uma realidade íntima em choque com realidades exteriores, aparentemente alienadas entre si. As fronteiras entre a intimidade subjetiva e o mundo exterior se aguçam pela distinção dos gêneros e do teor de cada discurso, que se entrecruzam e se amalgamam por meio de inesperadas referências entre as vozes. Isso é possibilitado pela configuração do poema como monólogo dramático, por meio do qual a enunciação principal assume uma instância lírica e dramática, ao ser deslocada de uma carta para o poema, de modo que o endereçamento não se restringe a Scott Fitzgerald, mas “constitui uma maneira de apelar ao leitor, tomado como ouvinte e convidado a se integrar em uma configuração enunciativa aberta” (SERMET, 2019, p. 265). Assim, o leitor passa a constituir-se como audiência da cena evocada pelas memórias da voz principal, é instado a realizar as conexões com as demais vozes à medida que se inteira delas e é impactado pelos choques que provocam.

O lirismo da voz de Zelda Fitzgerald se fundamenta no refúgio em dias melhores, como os “de então”, embalado pela linguagem envolvente e o cenário acolhedor. O malogro dessa promessa de felicidade, embora já cristalizada nessa “vida antiga”, é ressaltado pelas demais vozes em verso, impessoais e reificadas, que interrompem e cerceiam a voz principal. O estranho diálogo que se encena no panorama amplo do poema não se estabelece com respostas, mas se dá por meio de instabilidades formais — trechos antilíricos em verso e uma voz lírica em prosa. Além disso, traz à tona a historicidade e o desconcerto de muitas vozes e corpos desumanizados, entre os quais uma mulher, insistentemente, fala. Encontramos aqui uma redução estrutural de uma ausência sistêmica de saídas para questões sociais contemporâneas mais amplas, que se veem adensadas na perspectiva da voz e da vivência de uma mulher. Talvez pelo gesto poético que resulta de dar voz — ou vozes —, que o monólogo dramático se projeta como importante recurso da poesia de autoria feminina hoje. Isso figura como um tema que ainda precisa ser mais investigado, através da análise individual e comparada de poéticas femininas na atualidade.

Referências

- ADORNO, T. W.. Palestra sobre lírica e sociedade. *In*: ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. Tradução Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- BRITTO, Paulo Henriques. Apresentação. *In*: ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Claudia Roquette-Pinto por Paulo Henriques Britto*. Col. Ciranda da poesia. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- BRYER, Jackson R. et al. *Dear Scott, Dearest Zelda: The Love Letters of F. Scott and Zelda Fitzgerald*. Nova York: St Martins Press, 2002, paginação irregular.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada. Sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia, Tradução Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, USP, n. 84, p. 112-128, dez/fev, 2009/2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790/15608>>. Acesso em: 22 jul. 2021.
- CULLER, Jonathan. *Theory of the lyric*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2015.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *Mulheres e caça às bruxas*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FITZGERALD, F. S. *O Grande Gatsby*. Tradução: Vanessa Barbara. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2011.
- FITZGERALD, F. S. *Tender is the night*. Nova York: Scribner Book Company, 1995.
- FITZGERALD, Z. *Esta valsa é minha*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução: Maurício Mendonça Cardozo. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2021.
- LACLOS, C. *As relações perigosas*. Tradução: Dorothee de Bruchard. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2012.

MARCUSCHI, Luís Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2020.

MILFORD, Nancy. *Zelda*. New York: Harper Perennial, 2013.

ROCHE-JACQUES, Shelley Jane. Uma introdução ao monólogo dramático. Tradução Carlos Cortez Minchillo. In: PILATI, Alexandre et al (org.). *Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética*. Campinas: Pontes Editores, 2020.

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

ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Entre lobo e cão*. São Paulo: Circuito, 2014.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Margem de manobra*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

SERMET, Joëlle de. O endereçamento lírico. Tradução Francine Fernandes Weiss Ricieri e Maria Lúcia Dias Mendes. *Lettres Françaises*, São Paulo, Unifesp, v. 2, n. 20, p. 261-279, 2019. Disponível em: < <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/13565/8975>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

SILVA, Jane Quintiliano Guimarães. *Um estudo sobre o gênero carta pessoal: das práticas comunicativas aos indícios de interatividade na escrita dos textos*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. Consistência de Corola, *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, 85, p. 215-235, 2009. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/nec/a/TFhrSZMg85R3sdVRt8Kdngn/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

WOLOSKY, Shira. *The art of poetry: How to read a poem*. New York: Oxford University Press, 2001, paginação irregular.

Recebido em: 26 de julho de 2021.

Aprovado em: 15 de março de 2022.