

# RELICÁRIO DE LEMBRANÇAS

Ivo Falcão da Silva (UFBA)<sup>1</sup>

**Resumo:** o presente trabalho objetiva discutir acerca dos traços memorialísticos, constantes na seção de textos líricos *Viveiro*, do Livro de *Auras* (1994) da escritora paulistana Maria Lúcia Dal Farra. Nesses poemas, percebem-se as recordações de elementos vários: gatos, cantares e pessoas, percebidos mediante travessias vivenciadas pelo eu poético.

**Palavras-chave:** Maria Lúcia Dal Farra; Lírica; Memória.

Em nossa memória se depositam, por extratos sucessivos,  
mil estilhaços de imagens.  
(César Guimarães)

O indivíduo enquanto sujeito em constante travessia, no périplo da convivência com o ambiente social, vai mantendo contato com outros seres, experiências e objetos que são anexados à vivência deste mesmo ser. São instantes flagrados e *lembranças* construídas que servem como ponte de ligadura daquilo vivido e construído no presente e passado.

A primeira parte do *Livro de Auras*, denominada *Viveiro*, executa um percurso exemplar ao trazer diversas percepções que foram tratadas como importantes para o sujeito poético. São diversos itens que compõem esse espesso viveiro - telas de pintura, o alçar de mãos da dançarina de flamenco, personagens da literatura, tais como os shakespearianos, Hamlet e Ofélia. Neste capítulo nos deteremos na leitura e análise desta parte do livro.

Os postulados de Hegel (1980) acerca da poesia lírica são elucidativos para, inicialmente, pensarmos esta seleção de objetos e imagens referenciadas. Na esteira de uma lírica *tradicional*, o filósofo alemão pondera que o lirismo apresenta como traços fundamentais a subjetividade e as percepções individuais do poeta diante da matéria a ser tratada. A exteriorização das experiências singularizadas no sujeito adquire projeção justamente através da poesia. É como se o eco de um determinado momento significativo, o contato com uma pessoa ou mesmo com os elementos

---

<sup>1</sup> Ivo Falcão da Silva é mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal. Na sua pesquisa, desenvolve investigações sobre a lírica e a produção crítica da escritora Maria Lúcia Dal Farra. E-mail: [ivofalcao@bol.com.br](mailto:ivofalcao@bol.com.br).

circundantes sirvam como motivadores para a impressão recebida, tendo a sua expressão por meio do lirismo.

Na poesia de Maria Lúcia Dal Farra, especificamente nas experiências “capturadas” que constituem a seção *Viveiro*, a escritora se apropria destes *elementos significativos* e os transforma em poesia. Em verdade, podemos perceber que cada item “possuído” não foi feito aleatoriamente, vincula-se ao cruzamento da vivência com a ficção, o pacto do homem com a linguagem.

Este aspecto pode ser relacionado com os estudos sobre a poesia moderna, em que a linguagem, nesse momento, assume destaque, nos fazendo compreender que, através dela, a poesia não é somente exposição de uma personalidade (ou subjetividade), adquire o que podemos chamar de - caráter de ficcionalização - configurando de certa maneira, uma “dramaticidade agressiva”, utilizando-nos do termo de Hugo Friedrich (1978). Assim sendo, trataríamos a poesia de Dal Farra também como uma operacionalização da língua, uma inteligência que poetiza, ao utilizar-se de materiais diversos para a composição dos seus poemas.

Exemplo disso que falamos diz respeito às poesias referentes aos gatos. Somente nesta parte do livro, três poesias apresentam no seu título o nome - gato, a saber: *Gato*, *Os gatos*, *Gatos*. O eu poético traz à cena, na sua lírica, sua relação com o animal, dita como importante, organizando-os de acordo com os fluxos memoriais, espaço em que a ficção do sujeito projeta-se, isso tudo mediado pela linguagem<sup>2</sup>.

Este felino pode ser lido, neste momento, também, como signo do feminino: aquele que traz o *enigmático* no seu ser, em busca por uma *decifração*. Nesta mesma busca, parece que o eu lírico inscreve-se, justamente, como o *decifrador* desse signo feminino, que é muitas vezes apresentado como ambíguo e nebuloso. Nesta investida, variadas perspectivas são lançadas acerca do mesmo tema sem respostas definitivas, instaurando conseqüentemente a reflexão, a dúvida e o deslocamento.

Assim, o exercício com as reminiscências exerce uma tripla função nesse caso: recuperar uma experiência dita como fundamental para o sujeito, trabalhar essa mesma experimentação com os fluxos de recordação e (re) configurá-la por meio da literatura.

Nesse limiar, a poesia *O Gato* segue a descrição do contato entre o eu lírico com o felino. O animal é representado pela antítese de agilidade e preguiça, aspectos que, mesmo em contraposição, descrevem como é o comportamento cotidiano e misterioso do gato: como podem ser vistos nos seguintes versos: “Uma palavra para o gato: ágil/ Também unha, preguiça, pupila.” (Dal Farra 2002:18) Além disso, o felino é tão importante para o sujeito, que este se entrelaça nos seus pensamentos,

---

<sup>2</sup> Não podemos deixar passar incólume a relação intertextual que se estabelece entre os poemas de Maria Lúcia Dal Farra, relacionada aos gatos, com as peças líricas de mesma temática em Baudelaire. Afinal, o poeta *d’As flores do mal* lê o felino com as suas características peculiares, muito próximas do que Dal Farra executa nos poemas relativos aos gatos. Veja-se um trecho de *Os Gatos* de Charles Baudelaire: “Os amantes febris e os sábios solitários/ Amam de modo igual, na idade da razão,/ Os doces e orgulhosos gatos da mansão,/ Que como eles têm frio e cismam sedentários.” BAUDELAIRE, Charles. *O Gato*. In: *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

nos vãos da memória afetiva e, poetizar sobre isso significa a possibilidade de compreender as tramas emaranhadas do eu lírico com a simbologia do animal.

Essa necessidade de compreensão é tão latente que na poesia *Gato*, uma retomada da figura do animal ao longo dos tempos é feita. Lido através dos anos que vêm permeando o convívio humano, este percorre civilizações antigas, como os egípcios, e seu ato comum de cavar a terra é tratado como a tentativa de invocar os antepassados que jazem na terra - “Teimosos/ (no entanto)/ ainda cavam a terra/ a invocar a voz dos fósseis” (Dal Farra 2002: 37). Este animal se apresenta como construção de experiências que passam por tempos imemoriais, nesta poesia. Já em *Gato*, relaciona-se a linhagem em que o animal está inserido - a dos felinos - associando-se às peculiaridades inerentes ao mesmo animal. Afinal, aqui, o gato é *um viveiro de alheios*.

Nesses três poemas, a simbologia múltipla que o gato possui adquire diferentes modulações. Este animal guarda em si a contradição de representar em civilizações a fortuna e, em outras, o agouro emblemático do mal. O sujeito poético que se apresenta, expõe a sua íntima relação com o bicho, busca adentrar no íntimo desses felinos, no anseio em dar sentido a sua relação com eles, mesmo sendo, às vezes, paradoxal. A memória do que se viveu vai passando por um *acerto de contas* vivificado na escrita lírica.

Adriana Sacramento (2009) já nos fornece, no seu estudo sobre a produção de Maria Lúcia Dal Farra, um panorama da sua estética e afirma: “na poética de Dal Farra, encontramos uma total elasticidade do seu corpo. Ele se esprija pelo ambiente e sua estética parece seguir esta mesma torrente” (Sacramento 2009: 4). Consonante a isso, tal corpo esprijado, ao percorrer fluído o interstício das lembranças, traz para si em *Viveiro*, personagens clássicos e arquetípicos da literatura, como as personagens da tragédia de Shakespeare incorporadas neste livro.

Na tragédia supracitada, Hamlet, personagem movido pela angústia e a dúvida geradas pelo impasse existencial de vingar a morte do seu pai, percorre uma *via crucis* para sanar o que havia de *podre no reino da Dinamarca*. Para honrar seu pai, Hamlet vai se desagregando das relações: rompe com as pessoas mais próximas, dentre elas, a mãe, Gertrudes (cuja união com Cláudio não lhe agradava) e Ofélia, que guardava o seu amor para o príncipe da Dinamarca. Em verdade, o personagem coloca-se como um ator que constantemente metamorfoseia-se para enunciar o seu pensamento - mascara-se para encenar o seu próprio drama.

Nas poesias intituladas respectivamente *Hamlet* e *Ofélia*, a leitura de Dal Farra perpassa um olhar lírico sobre os trágicos shakespearianos. Em *Hamlet*, o eu lírico enuncia a trajetória vivida pelo personagem - a sua desventura que compreende desde o encontro com o fantasma do seu pai até a sua derradeira morte, veja-se o poema:

Dúbio (em armadura)  
 Um fantasma subjuga sua alma  
 E cavalga-a para a justiça.  
 Pobre do meu príncipe!

Louco ator confuso foi  
Contra a própria gente:  
Com único golpe  
Demente torna a aurora do seu dia, desditosa quem lhe deu vida.

Mazelas que por honra herda,  
Mesmo acertando erra!  
Neblina, lucidez, queda.

Mortos estão todos.  
Orfã a Dinamarca.

(Dal Farra 2002: 29)

Além disso, *Hamlet* de Shakespeare, ao ser considerado uma das mais importantes obras da literatura, teve ao longo dos tempos diferentes leituras sobre ela. Anatol Rosenfeld (1969) no seu texto *Shakespeare e o pensamento renascentista*, por exemplo, coloca questões importantes acerca do respectivo drama, considerando que “a dúvida e o ceticismo são fatores primordiais no tecido de Hamlet” (Rosenfeld 1969: 131) e chega a ser “no fundo, uma peça de dúvida atroz acerca de todos os valores e também acerca do que acontece após a morte” (Rosenfeld 1969: 132). Esta reflexão de Rosenfeld, apesar de estar direcionada à obra do escritor inglês, nos serve para compreender tanto o processo de apropriação feito por Dal Farra como a poesia propriamente dita.

Compartilhando a mesma página do *Livro de Auras* se encontra a poesia *Ofélia*: fato que pode ser lido como uma união simbólica dos personagens, pois, na malha poética construída por Maria Lúcia Dal Farra em *Livro de Auras*, parece que o amor entre as personagens em alguma esfera se concretizará, nem que seja ali, em verso, nos poemas.

Ofélia se apresenta na tragédia de Shakespeare, inicialmente, como filha e irmã devotada e, subsequentemente, como já fora dito, como a enamorada de Hamlet (este que, por sinal, já vivia as suas agruras). A donzela é atingida pelo que Rosenfeld chamou de “mal de substancialidade maciça que se alastra” (Rosenfeld 1969: 134). Tal alastramento atinge Ofélia que enlouquece e posteriormente morre afogada, ao lado, somente, de seu canto elegíaco. Acresce-se a isso o fato de que Ofélia representa uma personagem que, progressivamente, vai anunciando através do seu discurso a sua compreensão do drama Hamletiano, expondo, em muitas vezes, o obscurecido na fala do personagem central.

Na poesia de Dal Farra, *Ofélia*, trazida à superfície da memória, é relida justamente no instante da sua morte, observe-se: “Sobre o travesseiro negro dos cabelos/ (moldura de luto)/ aninhas molhada tua beleza finda./ Batismo compassivo é este/ que te devolve à fluidez do mundo” (Dal Farra 2002:30). A *Ofélia* de Dal Farra é vista também como aquela que se encontra à espera do amado, numa

espécie de exílio, e a morte não finda esse amor não concretizado em vida, pois, nos últimos versos do poema lê-se, “No florete e na taça pões vida:/ ilha,//onde o aguardas para o exílio.” (Dal Farra 2002: 30)

*Hamlet e Ofélia* do *Livro de Auras* expõem traços de dramaticidade na lírica de Maria Lúcia Dal Farra, que se apropria de personagens clássicos da literatura para que estes sejam relidos. A memória recupera as percepções tidas no momento da leitura da peça dramática e as sensações deixadas deste momento transmutam-se em peças líricas. O eu poético apresenta-se como uma espécie de leitor dessas obras, colocando na poesia aquilo que a memória reteve acerca da peça. Isso vai de encontro ao que Jorge Luís Borges disse: “el libro es una extensión de la memória y de la imaginación”<sup>3</sup>. (Borges 2006: 09)

Marcel Proust (1991), em seu livro *Sobre a leitura*, nos passa dados relevantes sobre a importância que as leituras feitas pelo sujeito trazem para a formação e arcabouço literário deste mesmo indivíduo. Numa discussão que mescla ficção e teoria, Proust suscita a familiar relação que é estabelecida no ato de ler: a identificação com personagens e a anexação dessa experiência na vida do leitor. Além disso, o autor pondera sobre como as lembranças do homem podem vir carregadas desse contato com a ficção.

A seção *Viveiro* que nos detemos a estudar nesse momento se compara ao quarto – metáfora que Proust utiliza para caracterizar o processo da escrita e leitura. O autor assim enuncia: “para mim, não me sinto viver e pensar senão num quarto onde tudo é a criação e a linguagem de vidas profundamente diferentes das minhas [...] onde minha imaginação se exalte e sinta mergulhada no seio do não-eu” (Proust 1991: 19). O quarto que representa o íntimo e particular só adquire sentido quando é associado ao que é comum ao Outro, isto tudo amalgamado pela imaginação.

De forma análoga se apresentam tais poesias (de *Viveiro*), na dose que compreende o íntimo de um quarto mais a ação interventora da imaginação. Seguindo esta mesma metáfora, Proust (1991) nos diz:

Os quartos guardam um perfume de ambiente fechado que o ar de fora vem lavar, mas não apaga, e que as narinas aspiram cem vezes para conduzi-lo à imaginação, que se encanta, que o faz posar como um modelo para tentar recriá-lo em si mesma com tudo que ele contém de pensamentos e de lembrança. (Proust 1991: 19)

Mas não é somente a impressão das leituras de textos literários que permanecem na memória; podemos amplificar isso para as artes de um modo geral. A expressão do corpo e da voz - a dança e o canto - são tomados liricamente por Dal Farra. Neste eixo do livro, dois poemas referenciam a relação de canto, lírica e memória.

O primeiro deles, intitulado *Canto extremo*, possui na sua elaboração uma série de figuras de linguagem que intentam construir a sensação que o sujeito poético

---

<sup>3</sup> Tradução: O livro é uma extensão da memória e da imaginação.

obteve no instante em que ouviu a voz em cantoria. A mesma voz que permaneceu em acordes contínuos na memória possuiu, em determinados momentos, a suavidade de ribeiras, em outros, a aspereza de corcéis e navalhas. A cantoria pareceu tão intensa que até a natureza em *solene simpatia*<sup>4</sup> se viu contagiada por ela - laranjas e melancias despertaram sumos e aromas: tudo isso se encaminhando para perceber esta voz ecoada como arte e inspiração. Leia-se:

Na sua voz há ribeiras  
 e navalhas onde vibra a lua  
 salinas à beira da estrada  
 corcéis que se adentram pela mata.  
 [...]  
 A laranja desprende o sumo  
 a alma da melancia desperta  
 a água ferveilha invocando os vapores de antanho

Tudo nesse delgado canal  
 se acha em seu estro.

(Dal Farra 2002: 36)

A voz da cantora lírica Maria Callas<sup>5</sup>, célebre representante da ópera no século XX, também foi ficcionalizada e integrou esse *viveiro* de experiências. O poema *Callas em escala ascendente* é uma ode para a respectiva intérprete, cuja voz é para o eu poético - incisiva forte e marcante: “Foguete é tua voz em busca do buraco negro/ (olho terceiro)/ turbina que se aquece entre coração e cérebro/ e desenha ogivas de ignoradas paragens” (Dal Farra, 2002: 27). A permanência do canto que outrora fora escutado adquire sentido na escrita poética - o instante que a memória flagrou é retomado para dar novos significados para as experiências vividas.

Efetua-se, neste poema, o que podemos chamar de uma *releitura*<sup>6</sup>, seguindo a concepção de Ecléa Bosi sobre esta questão, isto é, a voz em canto é lida sob outra ótica por Maria Lúcia Dal Farra, uma concepção literária, poética. Ela nos concede, neste estudo, que a memória ficcionaliza ou *disfarça* as experiências primeiras em relação ao objeto lido, trazendo, com isso, novos significados para a mesma malha textual. A voz de Callas é relida e, sendo assim, apresenta: “como se o objeto fosse visto sob um ângulo diferente e iluminado de outra forma: a distribuição nova das sombras e da luz muda a tal ponto os valores das partes que, embora as

<sup>4</sup> Northop Frye (1973), em *Crítica histórica, Teoria dos modos*, expõe que a *solene simpatia* é a incitação dos elementos naturais em relação a uma determinada ação, podendo se relacionar também com aspectos ritualísticos. Apropriamo-nos do conceito para esta manifestação mística de frutos que se manifestam a partir do canto pungente enunciado no poema.

<sup>5</sup> Maria Callas representou em concertos, na sua carreira como cantora lírica, diversas óperas assumindo o papel feminino.

<sup>6</sup> Ampliamos o conceito de releitura para os objetos artísticos de modo geral, pois Bosi se concentra ao tratar deste tema, acerca da releitura feita com o objeto literário. (Bosi 1994: 441)

reconhecendo, não podemos dizer que elas tenham permanecido o que eram antes” (Halbwachs apud Bosi 1994: 57).

Já em *Dança Flamenca*, seguindo esta mesma torrente de significantes apresentada, o corpo em movimento de uma dançarina é poetizado por Dal Farra. O eriçar das mãos em sintonia com os passos ritmados da música (possivelmente espanhola) vão se cruzando à profusão lírica que o corpo (em arte e dança) proporciona. O instante que marca para o sujeito poético a coreografia em desenvolvimento é o intervalo do alçar e cravar de mãos, na clássica evolução coreográfica da respectiva dança. O flamenco, bailado de profunda expressividade, tem acoplado a sua apresentação marcas cênicas que podem ser vistas tanto no olhar de quem dança, como na gesticulação do braço que se lança ao alto e desce convicto próximo ao corpo. Veja-se:

De início  
 o corpo se iça para o alto  
 linha traçando o prumo  
 que os braços  
 (uma vez alçados)  
 se incumbem de sondar  
 ativando a arquitetura em que a alma trabalhará.

Depois  
 (diante do ar paralisado)  
 os dedos desatam o movimento  
 - e catedral  
 (indecisa entre gótico e mourisco)  
 Se constrói.

(Dal Farra 2002: 19)

As imagens poéticas parecem surgir em sucessivos quadros erigidos pelo fluxo de memória. Estes mesmos quadros não são *construções* estáveis, elas passam por borrões e vão sendo elaboradas, lidas e relidas de acordo com as experimentações do indivíduo. O sujeito estético se apresenta como um leitor, mas não é somente do campo literário que este mesmo sujeito configura-se como tal – penetra por diferentes linguagens e encena-se na escrita lírica como ledor de diferentes obras de arte, seja a dança, o canto ou a expressão pictórica.

Proust, ao discutir a relação entre passado e presente, além das interferências que o contato com um objeto ou expressão pode trazer para o indivíduo, apresenta esta equação como uma epifania, ou, nas suas palavras, como a “impressão de sonho que se tem em Veneza na Piazzeta, diante das suas colunas cinza e rosa” (Proust 1991: 50). Esta metáfora que Marcel Proust introduz na sua reflexão, associada a construções arquitetônicas da Piazzeta na Veneza, vai ser fundamental para compreender a sua aceção de temporalidades, que se apresenta como uma espécie de *camadas interpostas e relacionadas*, cujas partes compreendem presente e passado.

Ao dizer-se deparado com as colunas cinza e rosa em Veneza, Proust afirma sentir a mesma impressão que teve ao ler a *Divina Comédia* e Shakespeare, ou seja - de no presente sentir-se imbuído, também, de correntes do passado. Esses fluxos pretéritos vêm como um enxame de abelhas ao redor do objeto presente, grafando na experiência atual, marcas do experimentado que a memória evoca. Vejamos o exposto por Proust (1991):

Em torno, os dias atuais, os dias que vivemos circulam, agitam-se zumbindo em volta das colunas, mas aí, bruscamente, param, fogem como abelhas espantadas; porque elas não estão no presente, estes altos e finos enclaves do passado, mas num outro tempo no qual é proibido ao presente penetrar. (Proust 1991: 50)

No eterno presente da lírica, os recursos memorialísticos vêm agregar experimentações tidas em tempos corridos, não obstante, fundamentais. Os instantes flagrados em *Viveiro* surgem assim: com as cores vivas atuais, mas com pinceladas em sépia, ou: “exaltando-o um pouco como, sem surpresa, um espectro de um tempo sepultado; no entanto, ali, no meio de nós, próximo, tangível, palpável, imóvel, ao sol.” (Proust 1991: 51)

## Objetos, espaço - recordação

### I Objetos

Ecléia Bosi (1994) dedica uma parte do seu livro, *Memória e sociedade*, ao estudo da importância que os objetos que nos circundam têm para a constituição do sujeito. Objetos esses que nos acompanham e adquirem um sentido muito peculiar no momento que são retomados. Eles adquirem a forma e a textura que o tempo grafa, nos fazendo, através deles, retomar experiências passadas.

Violette Morin (1994) chama esses objetos de objetos biográficos, pois, “envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida” (Morin apud Gonçalves Filho 1981: 111), constituindo uma ponte metafórica entre a experiência atual e as lembranças.

Nesse panorama é que, em *Viveiro*, objetos tratados como fundamentais para o sujeito estético são transformados em peças líricas. É a possibilidade de eternizá-los através da poesia e, também, de construir significados acerca do experimentado.

Um desses itens é a partitura - centro temático da poesia com o mesmo título. Essas folhas que guardam as cifras de uma música podem marcar de maneira fundamental instantes de compartilhamento ao redor de uma canção entoada, em que os membros da família se reuniam para ouvir e deleitar-se com os acordes. São as mesmas folhas da partitura que sofrem a ação do tempo, amarelam, trazem rabiscos e rasgos que inscrevem particularidades ao objeto e, quando tomados, recuperam sensações pretéritas.

Na poesia supracitada, *Partitura*, a natureza é como uma grande orquestra a engendrar-se cotidianamente. O contato com a partitura foi constituído em comparação com o ambiente natural que, tal como a música, apresenta-se com sintonia e ritmo. O objeto pensado aqui como biográfico trouxe a possibilidade de reelaboração da experiência, fugindo de uma descrição do objeto propriamente dito. O que importou, em verdade, foi a sensação experimentada no contato com este elemento significativo e a resposta que foi dada através da poesia - com a ação interventora da memória.

O mesmo pode ser pensado em relação à árvore: justamente no que tange as relações entre: objeto, lembrança e sujeito. Quando esta se localiza no quintal, ou mesmo, em frente à casa, apresenta-se como um “objeto” constituinte à vida daquele que experimenta o contato de observar o vegetal diariamente. Não é estranho que no tronco de muitas árvores estejam lá talhados nomes de casais, datas comemorativas e momentos importantes. É um objeto tratado como tendido à posteridade. Na poesia, *Árvore*, são retomados os momentos de desfrute embaixo da sombra desta planta. Com a sua impavidez, concedeu instantes de deleite. Observe-se:

Só debaixo dela vê-se o céu povoado.  
 A seus pés, as delícias dele:  
 a sombra -  
 a alegoria aérea que a terra  
 (distráida)  
 Concede.

(Dal Farra 2002: 41)

Atentamos em que, simbolicamente, a árvore é comparada ao homem: esta passa por ciclos similares com a dos humanos, tais como o nascimento e a morte. Plínio, o Velho (2009)<sup>7</sup> já dizia que nas árvores se encontram até mesmo os males que o corpo humano padece - as suas doenças, além da sede e da fome, anseios inatos do ser humano. Nota-se, portanto, que não é em vão que o homem mantém uma relação próxima com esta planta, são as tramas simbólicas que nos cercam e que a poesia expressa com tamanha profundidade. Acrescemos que, nessa mesma linha de leitura está a poesia *Choupo* - uma árvore sustentada sob o signo da memória, na renovação cíclica dos dias.

Paul Valéry é esclarecedor em relação à pulsão existente na criação literária, no que diz respeito a possuir um objeto e tratá-lo como seu, tamanha a identificação gerada entre este elemento e o sujeito. No seu texto *Situação de Baudelaire* expõe:

O homem pode vir a se apropriar daquilo que parece ser feito tão exatamente para ele que, embora sabendo não ser assim, considera como feito por ele... Ele

<sup>7</sup> Cf. A publicação que consta os postulados de Plínio, o Velho é *Naturalis Historia* (História Natural) publicada entre os anos 77-79 de nossa era comum. Utilizamos nesse trabalho a tradução comentada de Caio Plínio, disponível na internet.

tende irresistivelmente a apoderar-se do que convém estreitamente a sua pessoa; e a própria linguagem confunde sob o nome de bem a noção do que está adaptado a alguém, satisfazendo-o inteiramente, com a da propriedade desse alguém... (Valery 1991: 186)

Os objetos são anexados à existência do sujeito por ele se sentir inebriado diante do mesmo - *um magnetismo* parece unir o homem aquele objeto. Na parte *Viveiro*, verifica-se a apropriação de obras de arte, como a pintura, por exemplo. Segue-se o fluxo de possessão que Valéry fala, pois, mesmo o objeto artístico não sendo propriedade do ser, este, diante da simpatia instaurada, volta-se para o mesmo objeto e o introduz na sua experiência que, nos poemas, são recuperados pela lembrança da imagem internalizada.

É o caso da tela *La siesta* de Vincent Van Gogh, relida por Maria Lucia Dal Farra no seu poema com o mesmo título. Esta concepção estética de comunicar o discurso lírico e pictórico, vale frisar, será vastamente utilizada pela escritora no seu segundo livro- o *Livro de Possuídos* (2002)<sup>8</sup>. Em *Livro de Auras* isso acontece de modo esparsos, verificado na poesia supracitada e no poema *João e Joan* que referencia obras de arte do pintor Joan Miró.

Na pintura de Gogh, um homem com o chapéu sobre os olhos parece descansar em um monte de feno, introspectivo, acompanhado de sua mulher, ambos em trajes camponeses. No entanto, na poesia, nota-se que a construção imagética lírica sugere a antecipação dos fatos que culminaram na sesta do casal, em meio ao feno. O eu lírico apresenta a cena mediado pelo amor caritativo de homem e mulher que, após o trabalho de ceifar, mostram-se cansados, um parece sustentar o outro. Leia-se:

Ela descansa sobre o mole feno  
 depois de havê-lo ceifado.  
 labor e repouso se entrelaçam no seu sono  
 e o sol é mais denso  
 porque desentrança do devaneio  
 o dourado  
 (entre fios de cabelo e de feno)  
 todinho apurado.

A seu lado  
 (absorto de contemplá-la e extático)  
 ele baixa o chapéu sobre o rosto:  
 tamanha luz entrava-lhe os olhos

---

<sup>8</sup> Nessa sua segunda publicação, Maria Lúcia Dal Farra dedicará dois eixos do seu livro- o *Livro de Possuídos*- para estabelecer a interseção da poesia com a pintura. Serão apropriadas 66 telas dos pintores Van Gogh e Gustav Klimt que darão título aos dois eixos desse livro. Um estudo sobre isso foi feito por mim na pesquisa em iniciação científica intitulada: *Interlocuções discursivas na lírica de Maria Lúcia Dal Farra* em 2008 e, também, no artigo publicado na revista de Literatura e cultura: *Verbo* 21, com o nome - *Sob o signo da posse*, em 2009.

e ele pode  
(apenas em resguardo)  
partilhar com ela  
nada além que o zeloso ócio

(Dal Farra 2002: 20)

Pode-se pensar, desta maneira, o modo como a memória reteve a pintura – ou seja, expõe-se, no texto literário, a leitura tida no contato com a pintura. Obviamente, os fluxos de reminiscências vêm acompanhados de um olhar subjetivo marcado pelas experiências tidas pelo indivíduo. A leitura da tela mescla-se, no texto poético apresentado, com a memória de experimentações que surgem à superfície memorial através do contato com o objeto artístico, no caso, aqui, a pintura *La siesta*. Parece que, “cada uma dessas coisas preciosas tem sua individualidade, seu nome, suas qualidades, seu poder. Os tecidos bordados com faces, olhos figuras animais e humanas, [...]. Tudo fala, o teto, o fogo, as esculturas, as pinturas” (Bosi 1999: 442).

A mobilidade na qual os indivíduos estão inseridos na contemporaneidade, em constante estado de mudança, existe algo que, ao menos na velhice, queremos que permaneça na sua imobilidade: os objetos que estão ao nosso redor. Admiramos esse conjunto organizado de uma forma pessoal e expressiva. Essa é a maneira que os elementos são tratados em *Viveiro*, pois: “mais que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, a nossa identidade (Bosi 1994: 442).

## II Espaço

Os primeiros traçados que a memória inscreve no indivíduo encaminham, na maioria das vezes, para os feitos da infância, sejam eles: o contato com os pais ou as típicas incursões pelos corredores da casa e vielas do bairro. O ambiente familiar, a casa, a comunidade e o corpo constituem algumas das atmosferas principais que delineiam a formação identitária dos indivíduos, quando nos enveredamos pelas lembranças.

No viveiro construído por Maria Lúcia Dal Farra, espaço vário, notou-se que são múltiplos aspectos que constituem o que chamamos neste capítulo de *Relicário de lembranças*. Nesse eixo, o ambiente de convívio do sujeito estético é, também, matéria para a subjetividade lírica. Na seara do espaço, trataremos a concepção do eu lírico como estruturado em círculos excêntricos que partem da mesa de jantar, passam pela sala, a casa, até chegar ao espaço da rua - o circundante de modo geral, mediado pelo corpo do sujeito que atravessa por essas instâncias.

Segundo Gonçalves Filho, em linha reta a Ecléa Bosi, no seu texto: *Olhar e memória*, a relação entre espaço e recordação se dá como pedaços de cidade em constante elaboração e pondera, “[...] a morfologia da cidade, dos minúsculos objetos aos grandes bairros, foi subjetivamente diferenciada: as experiências, os afetos

imanizam os lugares, demarcando núcleos em torno dos quais vão gravitar as lembranças”. (Gonçalves Filho 1988:112)

A casa é uma imagem recorrente na poesia Dalfarriana, um espaço de acolhimento e de construção do indivíduo, que pode ser visto tanto no *Livro de Auras* quanto no *Livro de Possuídos*<sup>9</sup>, nos fazendo notar, assim, que o lar tem uma significância fundamental para a poética da escritora, como diz Bosi, “há sempre uma casa privilegiada que podemos descrever bem” (Bosi 1994: 357). A poesia *Casa*, por exemplo, apresenta o ambiente familiar, configurando-se a partir da existência de uma mesa, que sendo tratada como centro da casa, adquire projeção fundamental para a convivência tida outrora, em tempos retomados pela memória, corporificados na lírica. Leia-se:

Redonda, uma mesa cogita  
 sua memória de árvore  
 enquanto o nó central se amplia  
 [...]
   
 Do chão  
 o assoalho estremece  
 e revive  
 (através da cera recém-acumulada)  
 os momentos íntimos das coisas da casa  
 no seu tempo de floresta.

(Dal Farra 2004: 17)

Esta mesa se metamorfoseia, no poema, em uma árvore, um grande arbusto que em guinada vertical amplia-se ao ponto de sua copa acolher todo aquele espaço familiar. Árvore e casa são signos compatíveis – é como se o ambiente doméstico apresentasse-se para o eu lírico com a mesma estrutura de uma árvore, ou seja, com troncos e raízes estáveis e fortificadas.

Desta maneira, no tocante à casa como signo memorial, a mesa adquire importância fundamental para a família e o indivíduo. Este móvel é onde jazem os instantes de compartilhamento, afetos e conversas que, quando retomada nas lembranças do homem, vêm impregnados dessas experiências passadas e revividas no presente. Além disso, “a mesa da família possui um lado onde é bom comer, o lado fasto onde senta-se mamãe e é agradável estar”. (Bosi 1994: 357)

Na poesia *Parca doméstica*, o objeto apreendido é um jarro com sua flor, localizado, justamente, ao centro da mesa, sob uma toalha de crochê. A singeleza de uma simples imagem desencadeia uma série de sensações lançadas pelo eu poético. Essa “pequena descoberta”, como enunciado no poema, faz a madeira do assoalho estremecer, tamanha representatividade desta construção imagística. A memória

<sup>9</sup> Veja-se o poema *Fazenda na Alta Áustria*: “Agora/ a casa nasce tal qual a árvore, -/ raízes profundas,/ entranhada no chão./ O parentesco entre ambas/ é germinal: suas paredes são troncos, suas janelas espelho”. (Dal Farra 2002: 132)

recupera esses pequenos lances vividos, com aura aparentemente despreziosa que, no entanto, ao serem recuperados e trabalhados pelo sujeito, adquirem importância simbólica significativa. Um simples jarro acompanhado de uma flor pode remeter desde um cuidado com a esfera doméstica até um *código da família*<sup>10</sup>.

A casa, desta forma, é o centro de onde partem as percepções de espaço nos meandros da memória, em se tratando da lírica de Maria Lúcia Dal Farra. Isso se coaduna com a perspectiva de Ecléa Bosi (1994), quando a autora analisa a relação entre casa e memória, expondo:

A casa é o centro geométrico do mundo, a cidade cresce a partir dela, em todas as direções. Fixamos a casa com as dimensões que ela teve para nós [...]. O espaço da primeira infância pode não transpor os limites da casa materna, do quintal, do espaço da rua, de bairro. Seu espaço nos parece enorme, cheio de possibilidades de aventura. (Bosi 1994: 104)

Essa casa se expande e a trama do espaço com a memória também se amplia nas poesias de *Viveiro*. O espaço externo vai demarcando a sua significância para o eu lírico. As imagens do nordeste são escolhidas pela memória como aquelas importantes para este mesmo sujeito lírico que se apresenta<sup>11</sup>.

*Verão nordestino* é caso exemplar do que falamos; poesia cuja construção parte do olhar lançado para as terras do nordeste, com seu calor característico e com as suas também típicas pucumãs que se enredam pelas paredes das casas. Essas especificidades do espaço demarcam um duplo movimento: homem que age no espaço e o espaço que age no homem. Aqui, neste estudo, nos interessamos mais pela ação que o ambiente ocasiona no indivíduo. O sujeito recebe múltiplas influências do ambiente e das pessoas que o compõem, mas, nas reminiscências, esta mesma localidade vem, muitas vezes, efabulada e construída sob a subjetividade deste mesmo sujeito.

A equação ambiente, memória e sujeito - via Halbwachs apud Seeman (1990) é pensada como "realidade que dura", ou seja, deixa marcas quando elaborada pelo homem. Além disso, para o sociólogo, uma das maneiras de se resgatar o passado é através do meio material que cerca o indivíduo. "O nosso espaço é aquele que ocupamos, por onde passamos ao qual temos acesso e que fixa as nossas construções e pensamentos do passado para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças" (Seeman 2010: 05). Assim, o meio natural não é configurado como inerte, exerce influências no sujeito que constantemente o elabora.

---

<sup>10</sup> Retomo, aqui, o que Zélia Gattai pensou sobre os detalhes (singulares) que cada núcleo familiar possui. Um gesto, um toque, um objeto estrategicamente arrumado - isso tudo remete para o que ela chamou de *Códigos de Família*, título, aliás, do seu livro. (Gattai 2010)

<sup>11</sup> É válido referenciar nesse momento que, mesmo Maria Lúcia Dal Farra sendo paulistana de Botucatu, o nordeste adquire importância para a sua subjetividade, pois foi a terra que já a acolhe por algumas décadas, desde a sua chegada em Sergipe, quando se casa com o também escritor e nordestino, Francisco Dantas.

É o mesmo sujeito que é demarcado, também, como uma instância de reminiscências. O corpo configura-se como uma cartografia espacial, isto é, as suas marcas, contornos e linhas delineiam um campo de coexistência entre a experiência e a memória: ponto central de onde partem essas experimentações do espaço já referidas.

A arte divinatória da quiromancia é utilizada por Dal Farra para elaborar o mapa de lembranças que o corpo reserva – partindo das mãos, com as suas digitais e traçados particulares, na busca em remontar o experimentado. É como se a palma das mãos, retomando o mito do Rei Midas, fosse capaz de eternizar casa coisa que é tocada e um destino, ali, já estivesse traçado para o indivíduo. O poema *Quiromancia* apresenta o corpo como o depósito de nossos contatos, um mapa que está desenhado nele o que se viveu e realizou. Assim, as mãos, na poesia, adquirem *formatação* de signo da memória, vejamos os versos a seguir: “No centro da tua palma nasce uma chama./ É a alma do que tocaste/ (...)/ Caverna resguardada é tua mão/ - baú/ donde retiro o que tu és/ nessa mania de te fundires com o mundo”. (Dal Farra 2002: 33). O corpo delinea-se como uma criptografia a ser desvendada pelo homem, e, nesse processo de descoberta, a memória exerce um papel de construtor de vívidos e novos significados.

Nota-se, portanto, que a categoria de lembranças relacionada ao espaço em *Livro de Auras* é aquela que circunscreve, como já fora dito, o movimento do lar até os arredores da casa, perpassando pela sensorialidade do corpóreo - a experiência que deixa vincos na memória e, quando significadas na poesia, expõe uma possibilidade de lançar um novo olhar acerca dessa mesma experiência.

## RELIQUARY OF REMEMBRANCE

**Abstract:** The current work aims at discussing the memorialistic traits contained in the section of lyrical texts *Viveiro*, in the *Livro de Auras* (1994), written by Maria Lúcia Dal Farra. In these poems, the remembrance of various elements is established: cats, canticles and people who are perceived through crossings experienced by the poetical self.

**Keywords:** Maria Lúcia Dal Farra; Lyric; Memory.

## REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. Borges oral. In: *Obra completa*. Madrid: Alianza, 2006.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DAL FARRA, Maria Lúcia. In: *Entrevista a Lívio Oliveira*. Disponível em: <http://www.substantivoplural.com.br>. Acesso em: 20 ago. 2008.

\_\_\_\_\_. *Inquilina do Intervalo*. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Livro de Auras*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Livro de Possuídos*. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northop. Crítica histórica: Teoria dos modos. In: *Anatomia da crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 112.

HEGEL. A poesia lírica. In: *Estética*. Lisboa: Guimarães editores, 1980. pp. 215-274.

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. 2ª ed. Tradução: Carlos Vogt. São Paulo: Pontes, 1991.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 123-145.

SACRAMENTO, Adriana. *Corpos que se alimentam: a constituição do feminino em Cora Coralina*, Maria Lúcia Dal Farra e Laura Esquivel. Disponível em: <http://www.onda.eti.br/revistaintercambio>. Acesso em: 11 out. 2009.

SEEMAN, Jörn. *O espaço da memória e a memória do espaço*. Algumas reflexões sobre a visão espacial nas pesquisas sociais e históricas. Disponível em: <http://www.dialnet.unirioja.com.br>. Acesso em: 14 abr. 2010.

VALÉRY, Paul. Questões de poesia. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 177-186.

---

ARTIGO RECEBIDO EM 01/03/2012 E APROVADO EM 04/04/2012.