

TEMPO, ESPAÇO E MEMÓRIA EM *INQUILINA DO INTERVALO*, DE MARIA LÚCIA DAL FARRA

TIME, SPACE AND MEMORY IN *INQUILINA DO INTERVALO*, BY MARIA LÚCIA DAL FARRA¹

Luci Ruas²

RESUMO: Se o espaço é elemento fundamental na construção de uma narrativa – e sobretudo na linguagem que a torna possível –, em que as personagens se movem em suas múltiplas relações, sejam elas sociais, afetivas, culturais, entre muitas, não é possível desconsiderar o tempo e a memória na construção de um sujeito que se move na trama e na própria linguagem que o constrói, constituindo-se como corpo material e humano, feminino, narrador e/ou personagem. É da relação entre tempo, espaço e memória que pretendo me ocupar na leitura de contos que compõem o livro *A Inquilina do intervalo*, da professora, poeta, contista, crítica e, principalmente, para mim, minha amiga, Maria Lucia Dal Farra, vencedora do Prêmio Jabuti de 2012, que agora retomo, não só para atualizar a memória do justo prêmio, mas também, e sobretudo, para prestar-lhe a homenagem que bem merece.

Palavras-chave: Tempo. Espaço. Memória. Autoria feminina. Maria Lucia Dal Farra.

ABSTRACT: If space is a fundamental element in the construction of a narrative - and especially in the language that makes it possible - in which the characters move in their multiple relationships, be they social, affective, cultural, among others, it is not possible to disregard time and memory in the construction of a subject that moves in the plot and in the very language that builds it, constituting as material and human body, feminine, narrator and / or character. It is the relationship between time, space and memory that I intend to occupy on while reading the stories that make up the book *A Inquilina do interval*, by the teacher, poet, short story writer, critic and, especially, for me, my friend, Maria Lucia Dal Farra, winner of the 2012 Jabuti Prize, which I now return to not only to update the memory of the fair prize, but also, and above all, to pay her the honor she deserves.

Keywords: Time. Space. Memory. Female authorship. Maria Lúcia Dal Farra

¹ Artigo recebido em 15 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 20 de novembro de 2019.

² Doutora em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) pela UFRJ; Professora Associada da UFRJ; Regente da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros da Faculdade de Letras da UFRJ; e-mail: luciruas@uol.com.br.



Prefácio

Falemos de casas, do sagaz exercício de um poder
tão firme e silencioso como só houve
no tempo mais antigo.

(...)

- Sobre os meses, sonhando nas últimas chuvas,
as casas encontram o seu inocente jeito de durar
contra

a boca subtil rodeada em cima pela treva das
palavras.

Digamos que descobrimos amoras, a corrente oculta
do gosto, o entusiasmo do mundo.

Descobrimos corpos de gente que se protege e sorve,
e o silêncio

admirável das fontes –

pensamentos nas pedras de alguma coisa celeste
como fogo exemplar.

Digamos que dormimos nas casas, e vemos as musas
um pouco inclinadas para nós como estreias e
erguidas flores

tenebrosas, e temos memória

e absorvente melancolia

e atenção às portas sobre a extinção dos dias altos.

Estas são as casas. E se vamos morrer nós mesmos,
espantamo-nos um pouco, e muito, com tais
arquitectos

que não viram as torrentes infindáveis

das rosas, ou as águas permanentes,

ou um sinal de eternidade espalhado nos corações
rápidos.

- Que fizeram estes arquitectos destas casas, eles que
vagabundearam

pelos muitos sentidos dos meses,

dizendo: aqui fica uma casa, aqui outra, aqui outra,

para que se faça uma ordem, uma duração,
uma beleza contra a força divina?

(...)

Falemos de casas. É verão, outono,

nome profuso entre as paisagens inclinadas.

(...)

Falemos de casas, da morte. Casas são rosas
para cheirar muito cedo, ou à noite, quando a
esperança

nos abandona para sempre.

(Herberto Helder, 1990)



A propósito desse poema de pórtico (ele mesmo uma homenagem), com que ensaio o começo desta homenagem à escritora, à ensaísta, à crítica literária, à professora e, sobretudo, à minha amiga Maria Lúcia Dal Farra desde antes eu a conhecer pessoalmente, trago o que, a respeito dele, nos diz Maria Alzira Seixo:

Este poema formula algumas das direcções de sentido mais frequentemente desenvolvidas no tratamento ficcional desta figuração poética: a relação entre a casa e o poder, e entre a casa e o tempo; a articulação da casa com as várias noções de natureza: humana, campestre e ambiental genérica; a relação entre a casa e o corpo (a casa como sinédoque do espaço vital, por vezes assumindo uma dimensão cósmica, e como metonímia do corpo do homem, que nela vive, se abriga, se estranha, se alarga ou se anula)." (SEIXO, 1999, p. 109)

Pois falemos de casas, esses espaços que vivem e sobrevivem no tempo, guardiães de memórias, "poder/ tão firme e silencioso como só houve/ no tempo mais antigo", sínteses mítico-temporais e espaciais de tantas gerações, onde as estações se sucedem implacável e inexoravelmente, e que, a despeito do poder erosivo e corrosivo do tempo, são como um "sinal de eternidade espalhado nos corações/ rápidos". Com sua capacidade de acolhimento e de proteção, as imagens da casa guardam consigo a herança de um poder matricial e uterino. Têm o poder de transubstanciação: de construções feitas com tijolos e cimento, ou de pedra, ou de taipa, revelam-se espaços simbólicos do feminino, são como corpos que protegem o homem das intempéries do mundo e são, fundamentalmente, espaços de ação para as mulheres.

Falemos de casas que, para Bachelard, são imagens poéticas capazes de "provocar a ressonância dos ecos do passado". É bom lembrar, porém, que imagens poéticas não estão sujeitas a impulsos. Não são ecos de um passado. São, antes, o seu inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. (BACHELARD, 1988, p. 2) A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-os aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser. (p. 7-8). Bachelard nos aconselha a que tomemos a casa como um instrumento de análise para a alma humana por



acreditar que, lembrando-nos das casas, dos aposentos, aprendamos a morar em nós mesmos.

Mas a casa não é ela, somente, com suas salas, quartos, corredores, cozinha. Ela é ainda as varandas, os alpendres. À roda da casa, os jardins, o quintal e os espaços proibidos por onde espreitam os passos e o olhar de quem busca e interroga. Fora da casa, a rua, os arredores, as praças, os transeuntes, os trens que levam sonhos, trabalho, riqueza, para outros lugares; a cidade, o mundo exterior, nessa permanente dialética de tempos e espaços. É, ainda, Bachelard quem nos adverte: “Nessa comunhão dinâmica do homem e da casa, nessa rivalidade da casa e do universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico.” (BACHELARD, 1988, p. 227) Inscrita no espaço geográfico a que se incorpora a paisagem humana, a casa é como um corpo feito de tempo e de memórias. E, como aqui se trata de literatura, a casa-corpo é metonímia do livro habitado pela *Inquilina do intervalo*, título desse livro de contos de Maria Lúcia Dal Farra, publicado em 2005, que escolhi para prestar-lhe homenagem, porque entendo que a melhor homenagem que uma escritora pode receber é que leiamos a sua obra.

Pois percorramos esse corpo de escrita que é *Inquilina do intervalo*. São 25 os contos que o compõem, os de caráter autobiográfico, que remetem à relação familiar, onde sobressai a figura da Nona e sua relação amorosa com a neta; os contos em que as personagens, jovens e adolescentes, descobrem-se como seres existentes no mundo e dele necessitam para descobrirem a si mesmas e enfrentam as dificuldades que o mundo lhes oferece, a ausência de entes queridos, levados pela injustiça social, e/ ou pela morte; e aqueles em que as personagens são mulheres solitárias, marcadas por desilusões de toda ordem, que abdicam da convivência com a família ou da satisfação de seus próprios desejos. Há, porém, aquele momento em que, confrontando-se com o trágico da existência, consciente da sua condição de sujeito, a personagem torna-se capaz de um salto, de uma ultrapassagem, renascendo para o mundo e para a vida.

Poderia – e talvez devesse – percorrer cada um desses 25 contos, mas hoje escolho apenas dois (embora me detenha em outros contos, fundamentais para o entendimento do todo): o que dá início à aventura de



escrita, intitulado “O circo”, e o que lhe dá fechamento, cujo título, nada aleatório, parece querer dar termo a essa aventura. “Catarse” é o título do último conto do livro. Inaugurando esse percurso narrativo, o primeiro conto não recebe à toa esse título – “O circo”. É esse espaço prazeroso, povoado de cheiros, imagens coloridas, música obsedante que, numa evocação sensorial e afetiva, leva a narradora a convidar a personagem para visitar o passado, trazendo ao presente, recriadas, paisagens e experiências vividas na infância. Levada pela mão do pai, a menina de então se dá conta do trágico da existência e do mundo da representação e do fingimento. A narrativa tem início com a deambulação da personagem pelas ruas da cidade, à procura: “Ela perambulava a esmo pelas ruas de sua terra natal, para procurar, de algum modo, algo de que não era capaz de saber.”

Em seu estudo sobre a poética do espaço, ainda é Bachelard que nos guia, quando observa a tensão existente entre os espaços – interior e exterior – que gera o movimento dialético, atingindo diretamente o sujeito, porque, ao mesmo tempo em que este deseja a exterioridade do mundo, é a interioridade do seu espaço mais íntimo que há de acompanhá-lo nas diferentes situações com que se depara no exterior. Consequentemente, muitas vezes o sujeito acaba confrontando a experiência adquirida no espaço interno com as percepções oriundas do mundo. Em movimento dialético, pois, é o mundo exterior, particularmente o mundo do circo, essa metonímia do universo a desvendar, que leva a protagonista a perceber que “estava a caminho da sua infância”, movida pelos cheiros e sabores que constroem sua memória sensorial e afetiva: “pipoca-amendoim-torrado- algodão doce” que se religam aos elefantes, à bailarina, ao trapezista, aos palhaços, ao equilibrista e às gulodices” – tudo tão bom (memória dos afetos), “tudo tão da mesma natureza” (o mundo como unidade, sem fratura possível). Os locutores das quermesses, a música brega que ressoa “com chiado de disco velho”, a microfonia – “a sirene das suas origens”, todos esses elementos sensoriais vão acordando na personagem o tempo passado (porque, afinal, “é de passado que trata a memória”, nos ensina Aristóteles), recordado no presente com ternura. Levada ao interior do circo agora recuperado, em companhia do pai, a personagem constata que há “Um palco de teatro armado em cima do picadeiro de um circo dentro da sua infância – parábola do seu universo inteiro”. É a vida, com seus riscos, desafios, episódios burlescos ou trágicos o que nesse picadeiro.



Cumprindo a função que lhe é de competência, a parábola funciona como um centro de força, em que vai acontecer o atrito entre as figuras que cumprem o seu papel na representação, abrindo caminho para a tragédia – puro fingimento – que se representará nesse palco, espaço de uma dolorosa aprendizagem (aprendizagem: função também das parábolas). O disco que gira na vitrola, sulcado por uma agulha por onde sangram as palavras da tragédia, evoca um tempo antigo, que faz girar o tempo em movimento elíptico (a agulha não volta ao mesmo sulco). O vento, metáfora do tempo que passa, empurra todas as vozes para espaços distantes. Tudo fica em suspenso, numa espécie de vácuo, ou num intervalo (a música também se suspende nesse espaço intervalar), o que desperta o leitor para a consciência de que também ele vive uma situação-limite, num espaço-limiar, transitório. Da mesma forma, a personagem feminina que percorre os contos, seja como narradora, seja como protagonista, ou desempenha a um tempo as duas funções, é apresentada como “inquilina”. Nada lhe pertence, mas tudo está à disposição do seu desejo de conhecer. Ela ocupa um espaço sempre transitório, de permanente aprendizado.

Vilma Arêas nos aponta o que de imediato nos surpreende nesse livro. Ouçamos:

(...) a juventude da voz, infância desabrochando na adolescência, ocupada em crescer, compreender, sentir, confundir-se, perder. Autobiografia que se disfarça, no horror de intuir que a alma não é tão branca como as meias (“Os finados”) e que uma bomba-relógio inevitavelmente explodirá a família no sétimo dia (“Domingo”). Esse tom, ou ressonância, impõe ao texto uma perpétua oscilação, enquanto marca de construção da subjetividade, iluminada a vários focos, fixados numa espécie de árvore do tempo. Este é mesmo o título e o sentido de um dos textos basilares dedicados à Nona, que ensina à criança “o equilíbrio de pesos e proporções” derivados de uma perícia milenar (“Árvore”). (DAL FARRA, 2005, orelha do livro)

Neste sentido, as experiências da Nona, tramadas no tecido verbal, assim como se trança a sua cabeleira, funciona como uma espécie de “túnel de memórias”, diz-nos a ensaísta, que avançam conto a conto, até o seu momento final, catártico, depois de uma travessia em que a morte e as mais variadas formas de ausência transformam-se em ponto de partida para



alcançar o conhecimento. Por isso, também entende que o “intervalo” deve ser interpretado “ao pé da letra: “entre-estar, estar entre dois modos, dois tempos, dois corpos (o pai, a avó)”. E é aí que se situa – repito – a inquilina, sempre pronta para o salto que a leve para dentro do acontecimento, ou para dentro de si-mesma, numa relação sempre tensa e singular, especular mesmo, entre o sujeito (EU), que conta e reapresenta ao presente as memórias feitas imagens de um passado que a impulsionem em direção ao futuro, e a personagem (ELA), que reexperimenta a cena trágica do folhetim melodramático encenado no circo. O cantor é Vicente Celestino, cuja voz tonitroante, saída de um disco que gira a 78 RPM, instala o pathos, apresentando ao público expectante a história da paixão desmedida de um casal que encena uma trama cruel e absurda em que a mulher exige do amante “nada mais, nada menos, que o coração da sogra”. A música, entre intervalos de silêncio, provoca o suspense. E é num desses intervalos que se verifica a transfusão da narradora (EU) na personagem (ELA), o que me permite enunciar a frase-síntese desse processo: ELA sou EU e fala em primeira pessoa.

Do ponto de vista de seu lugar de infante, de sujeito de “parca compreensão”, a menina experimenta o terror quando é surpreendida pela violência do gesto de um filho enterrar o punhal no coração da própria mãe e pede ao pai, transformado em deus-todo-poderoso, que “congele” os personagens, pare a cena, impedindo a consumação do trágico destino. Não se consente a catarse que poderia apaziguar a violência do ocorrido. Em prantos, a menina assume uma culpa que não tem, como se tivesse visto ali o pai assassinar a mãe. Afinal, para a criança, realidade e fantasia não se separam – são uma coisa só. “Mas onde está a realidade, onde está a fantasia?” – pergunta-se do seu lugar de adulta que deseja conhecer a sua própria condição. “Que sei eu da diferença entre ambas? Tenho esta pequena idade e tudo é factível. Em todo o caso, é o medo que me governa: meu pai vai matar a minha mãe e entregar-me o coração dela.” É o avesso de Salomé? – pergunto-me, a inversão de um crime cujo fantasma povoa o imaginário feminino, essa imagem ancestral que preside a tantos julgamentos, a tantas condenações?

Do seu lugar de adulta, a narradora avalia o comportamento do pai, que, desarvorado, tenta desfazer o terror que a cena infligira à menina, valendo-se da lógica dos conceitos: tudo é representação, coisa própria do



teatro, que tudo não passa de figuração. Apresenta-a aos atores, todos vivos. Afinal, tudo quanto viu “não passava de um fingimento consentido, acertado entre aquelas pessoas e ensaiado por elas”. Mas o que povoa o imaginário da menina não se desfaz com explicações. Ficção e realidade são uma coisa só. E a angústia domina aquele pequeno ser que experimenta a sua primeira e profunda dor existencial, ao mesmo tempo em que lhe aguçava o desejo de saber se, ao chegar à casa, ainda encontraria a mãe viva e com o coração intacto. Assim termina o primeiro conto de *Inquilina do intervalo*, ao mesmo tempo em que abre caminho para as descobertas dessa inquilina que transita por territórios movediços, onde se vão desconstruindo pouco a pouco as construções sólidas de muitas das casas da infância.

Em “Domingo”, apenas para tornar claro o que nos aponta Vilma Arêas, a casa assobradada acolhe uma família “de cinco filhos e muitas propriedades”, que, depois da morte do pai, rompendo a tradição dos domingos, dia de descanso em que não se trata de assuntos maiores e maiores problemas, revela o segredo: “os irmãos eram inimigos” e “a mãe tinha sonhos frustrados de vida de ostentação”. Por isso, a casa explode, e explode ao sétimo dia, ao avesso do que propõe o Genesis. O edifício de segurança expõe as suas feridas. Os que nela viveram, se abrigaram, estranharam-se, acabaram por anular-se, com a leitura do testamento. A casa toda explode. Não consegue suportar o enfrentamento do que foi recalçado há tanto tempo. A casa desventra-se, expõe o seu interior corroído pela ambição, pelas falsas relações familiares, num sétimo dia que, na verdade, é o primeiro de outra semana, em que tudo se faz ruínas. Todavia, são essas ruínas que nos legam os rastros que nos levam à reconstrução do passado. São os vestígios que nos permitem a memória dos acontecimentos e não nos permitem o apagamento do que foi vivido e sentido.

Sabe-se que a memória nunca será totalizadora: a memória nos chega aos bocados, como rastros ou vestígios, que nos permitem recriar cenas, episódios, experiências passadas. O “outrora agora” de Fernando Pessoa aqui cabe muito bem.³ Ainda que a recordação seja impregnada do desejo de totalidade, o que a personagem, ao retornar à casa da infância, só

³ Pobre velha música!/ Não sei por que agrado,/ Enche-se de lágrimas/ Meu olhar parado./ Recordo outro ouvir-te./ Não sei se te ouvi/ Nessa minha infância/ Que me lembra em ti./ Com que ânsia tão raiva/ Quero aquele outrora!/ E eu era feliz? Não sei:/ Fui-o outrora agora. (PESSOA, 1967, p.)



parcialmente poderá reconstruí-la através do reconhecimento do antigo espaço, tantas vezes adulterado, da precipitação do fluxo da consciência, quando irrompem as velhas lembranças, que voltam a emocionar, mas agora como experiência renovada. A narradora sabe que tornar real o desejo de totalidade é impossível. Retornar à casa natal é uma experiência exclusiva do sujeito que, diante do espaço recuperado, terá acionada a sua memória, que será capaz de fruir a experiência resgatada.

Em “A árvore”, na casa da infância, a criança aprende com a Nona “o equilíbrio de pesos e proporções” derivados de uma perícia milenar. Da casa da neta à casa da Nona, o caminho não se faz pela rua, mas pelo interior. Lembrar as casas, os aposentos, os caminhos que levam ao interior, ensina-nos a morar em nós mesmos; por isso são fundamentais esses encontros com a mais velha, surpreender-se com a descoberta de que, nos cabelos penteados, abria-se um túnel de memórias, pressentia que ali se ocultava/ mostrava “alguma coisa acerca do [seu] próprio passado, feminilidade intrínseca que contamina a narradora que, passado o tempo e apagada a figura da Nona, ainda continua a penteá-la com palavras que percorrem todas as narrativas, como partes integrantes desse corpo de escrita feminino. É nas experiências vividas com a Nona que enfrenta experiências revividas em dor e pranto que as irmanam. É no conto “Purgatório”, quando avó e neta, envolvidas na tarefa de revolver os cereais armazenados na tulha, “essa caixa compartimentada que, embora sendo para mim [a neta] familiar, acarretava sempre muitos imprevistos”. Formava-se uma espécie de “torvelinho”, que despertava na neta uma sensação que só muito mais tarde a agora narradora associa à “do medonho sugamento próprio da areia movediça”. Formava uma espécie de “vórtice”, semelhante à imagem “girante e minguada” que resta do mundo quando é vítima de uma vertigem, nesse movimento intenso e giratório, verdadeiro redemoinho, que muitas vezes pode transformar-se em força destruidora. Por isso mesmo a narradora o associa às imagens de abertura dos créditos de *Vertigo*, o filme de Hitchcock, cujo título, traduzido e adaptado para o português, é *Um corpo que cai*⁴. No caso de “Purgatório”, todavia, a força não é destruidora, mas reveladora. Não há propriamente um corpo que cai,

⁴ Filme de 1958, obra-prima de Alfred Hitchcock. A imagem em movimento faz com que o verbete do dicionário – *vertigo* – comece a girar, dando lugar a uma espiral, que empurra o espectador para o intenso movimento que provoca, verdadeiro turbilhão que a própria música de fundo ajuda a construir, quando repete o mesmo motivo, em ritmo acelerado.



mas um corpo terrível que “se dá a conhecer”. Na verdade, quem encara a realidade é a própria Nona, estarecida, mas corajosa, mesmo com a lividez do rosto, que evidencia, segundo a narradora, “turbilhonada senda por onde a sua [da avó] recordação se afunda”. É como se a Nona fizesse uma verdadeira “faxina da memória”, que espanasse a poeira das lembranças entulhadas, num sacrifício mortal. É ela que retira do fundo da tulha o objeto de ferro, aquele ser “em tudo agressivo, repleto de espinhos pontudos, espécie de cinta farpada, de coroa de Cristo extraída de um limbo”, para reviver a profunda dor que o objeto lhe provoca e a revelação que contém. As filhas tinham tentado autorização para entrar numa ordem religiosa caracterizada pela clausura absoluta, sem conseguir do pai que aquiescesse ao pedido. Como consequência, tinham fugido de casa para se dedicarem ao “noivado com o Senhor”. O objeto encontrado era o instrumento do flagelo que se impuseram: o cilício, o necessário purgatório para atingirem o Céu. Verdadeiro testemunho do sacrifício imposto a tantas mulheres – nesse caso, um testemunho de autoflagelação – o cilício ergue-se do tempo da memória como da dor do feminino, da sua clausura.

O jogo dialético instituído entre o espaço interior e exterior adquire maior relevo em dois contos do livro *Inquilina do intervalo*: “Diário adolescente, pág. 1” e “Diário adolescente, pág. 2”, que evidenciam a descoberta do corpo por uma adolescente que tenta compreender o modo como a sua existência está atrelada ao interior do quarto e ao desejo de alcançar a exterioridade mundana. Os dois contos são aparentemente complementares, já que possuem a mesma temática, o mesmo cenário e a mesma personagem-narradora. E são testemunhos de uma aprendizagem necessária, que, rompendo com o tempo da autoflagelação, aponta para o tempo do autoconhecimento. O corpo e seus prazeres possíveis revelam-se à adolescente – as metáforas elaboradas ao longo do texto o confirmam - que “se penetra como avestruz” (p. 34), exercício masturbatório e revelador de que o mundo é um grande bazar aonde se vai em busca de utensílios. Mundo a que quer entregar-se, mas depois de experimentar “todo um rosário”, com “cruzes, genuflexões e o derradeiro credo” a partir de que gritará uma nova crença, uma nova palavra, porque é preciso experimentar o próprio corpo, até possa dizer: “aqui estou eu, aqui me explico”. É um verdadeiro périplo em que a aprendizagem e o amadurecimento se vão impondo à personagem, até chegar o verdadeiro momento catártico, em



que, renomeada, a personagem renasce “para a morte da razão” (VILMA ARÊAS, 2005, orelha do livro).

Sabemos que existe memória “quando o tempo passa”. A marca da anterioridade implica a distinção entre o antes e o depois. Ora, “o antes e o depois existem no tempo”. É percebendo o movimento que percebemos o tempo; mas o tempo só é percebido como diferente do movimento quando nós o determinamos, isto é, quando podemos distinguir dois instantes, um como anterior, outro como posterior. (RICOEUR, 2007, p. 20) é assim que atravesso esse caminho e outros contos para chegar ao último conto – “Catarse”.

Não se ignora que catarse é um termo de origem filosófica que tem o significado de limpeza ou purificação pessoal. Provindo do grego “kátharsis”, é utilizado para designar o estado de libertação psíquica que o ser humano vivencia quando consegue superar algum trauma como medo, opressão ou outra perturbação psíquica. Na tragédia, assinala o momento de distensão, em que o corpo e o espírito se encontram, recuperando a harmonia que a tensão extrema perturba. Nesse conto, retoma-se o espaço da representação, num exercício de circularidade, que, entretanto, não se fecha. Toda a ação se passa no teatro (já não é a casa o lugar da demanda da personagem-narradora, mas o teatro, o mundo), entre o palco e a coxia, esse lugar situado dentro da caixa teatral - mas fora de cena - no palco italiano, em que o elenco aguarda sua deixa para entrar em cena em uma peça teatral. É nesse espaço da coxia que a atriz experimenta “aquele riso aberto e seguro como quem é feliz desde a alma”, uma alegria que deriva da leitura de uma carta em que, depois de tantas experiências e tanta solidão, sente-se desejada. Daí a alegria, a euforia que preside as grandes transformações. É assim que se sente a atriz:

Sou, carne e osso, a personagem principal desta peça romântica que me calhou depois de uma experiência mal sucedida com Artaud. Aqui, ao contrário talvez por causa do meu próprio temperamento, me sinto absolutamente colada a ela! Estou possuída pelo seu corpo e por sua alma, em sintonia perfeita com meus sentimentos. Me vejo por dentro e por fora. Claro. Não foram em vão as minhas assíduas leituras de Diderot. E também devo muito a Stanislavsky. Toda essa formação tinha de servir, pelo menos, para alguma coisa. (p. 136)



Não saberia especificar qual tenha sido a experiência malograda da atriz com Artaud, mas o que se pode deduzir da leitura é que não tenha havido essa identificação entre atriz e personagem, o exato contrário do que ocorre entre essa atriz-protagonista e a experiência de identidade total com a personagem, que lhe permite ver-se “por dentro e por fora”. Quais teriam sido as leituras assíduas de Diderot, a protagonista não nos informa, mas imagino que o filósofo, autor da “Enciclopédia”, que ao tempo do iluminismo, reconheceu a importância da Ciência para o desenvolvimento e progresso humano. Que acreditava que a política tinha enorme responsabilidade no processo de eliminação das diferenças sociais. Que demonstrou sempre a sua oposição ao Absolutismo e que viu sempre criticamente o poder exercido pela Igreja na sociedade (o romance *A Religiosa*, história de uma religiosa sem vocação, em luta contra a sentença do destino, parece dar conta do que afirmo). Imagino que esse filósofo francês do século XVIII, companheiro de ideias de D’Alembert, tenha exercido influência definitiva sobre a personagem. O mesmo se pode dizer de Stanislavski, no que respeita ao realismo psicológico e à vivência de emoções autênticas pelos atores, o que pode ser verificado na experiência da atriz, que vê coladas a si mesma o corpo e a alma da personagem do drama que interpreta, ao tornar-se capaz de ver-se por dentro e por fora.

Os objetos que povoam a cena são anexados à existência dessa figura feminina – Maura é seu nome – porque ela se sente inebriada diante deles - um magnetismo parece unir a personagem e aqueles objetos – a carta e suas promessas, o disco e a revisitação da ópera de Richard Wagner, a história trágica de Tristão e Isolda, marcada pela intriga, pelo malogro, pela morte sem remédio. Da poltrona para a escrivaninha, onde guarda o segredo da carta de que custa a separar-se, nesse trajeto desperta o desejo de procura e de encontro: somente Wagner pode ajudá-la “a dizer tudo na linguagem mais perfeita”. Nesse espaço de representação, o disco não anuncia mais o crime a que a criança assiste, transida de medo. A criança tornou-se uma adulta amadurecida e capaz de enfrentar os empecilhos que a ameaçam, nessa busca de si mesma e de uma plenitude existencial

O espaço, esse elemento estrutural de suma importância para a compreensão da obra literária, mais do que indicar que os personagens integram um determinado cenário, possibilita identificar as relações sociais, culturais e psicológicas dos indivíduos na trama. Nesse espaço, Wagner se



apresenta “pronto para a linguagem”, desprende-se dos sulcos do disco, flui em sons. “É aqui que o tempo tem início.” – diz a personagem-narradora e atriz protagonista. Tempo mítico, inaugural, em que “a vida se reconstrói, glacial, perfeita. O homem ainda não foi inventado. Nem Deus. E os elementos se amam vazados em pureza.” Harmonia cósmica, perfeita, permite à mulher desembaraçar-se do compositor e reconhecer-se verdadeira, sentir nos ossos a existência, numa aparição do ser a si mesmo, liberto de amarras, tal como ocorre no romance que leva esse nome – *Aparição*⁵ – publicado em 1959, escrito por Vergílio Ferreira⁶, que também reconhece no homem o princípio de tudo, negando tudo quanto se escreveu antes, rompendo com o edifício das normas e convenções, e é capaz de encontrar, na música, o espaço de transcendência em que o homem se faz pleno. Mas, nesse conto, e no livro que o contém, o tempo de existir, de romper a cadeia de silêncio e de medo (o que a menina experimenta no melodrama do circo) é essencialmente feminino. Fundem-se aí realidade e ficção, o trágico medieval e a mulher que experimenta na representação a sua possível independência. Mostra ao leitor a sua rebeldia e entra em atrito com o normativo, que exige obediência ao roteiro prescrito, aos dramaturgos, “a toda a gama de elementos imponderáveis do destino e do fado”. Impõem, prescrevem determinam, acusam aquele que não seguir as normas de “conspurcar”, destruir, impedir que os espectadores usufruam “a função cognitiva da arte”. De reflexão em reflexão, e enfrentando a maquiadora e sua função de Parca: Cloto, a que tece o rosto; Lakhesis, a que tece o tempo; Atropos, a que corta o fio do tempo e celebra a morte, a personagem explode em linguagem, rompe o silêncio que a história da cultura impôs às mulheres, reais ou personagens de ficção. Embora reconheça que há um contrarregra que a examina de alto a baixo e confere se está ciente das deixas que a introduzem na cena, essa figura de atriz e

⁵ “*Eu te odeio, meu irmão das palavras, que já sabes um vocábulo para este alarme de vísceras e dormes depois tranquilo e me apontas a cartilha onde tudo já vinha escrito... E eu te digo que nada estava ainda escrito, porque é novo e fugaz e invenção de cada hora o que nos vibra nos ossos e nos escorre de suor quando se ergue à nossa face.*” (FERREIRA, *Aparição*, 14ed. p. 10. Mantive o itálico constante nas páginas iniciais do romance).

⁶ Em carta enviada ao escritor em 21 de janeiro de 1971, publicada no volume intitulado *Vergílio Ferreira – Maria Lúcia Dal Farra: correspondência*, encontrei uma referência a esse conto, que aqui transcrevo: “Eu escrevo, e tenho feito para minha própria satisfação os meus livros. Há, no entanto, um conto que escrevi há três anos [em 1968, portanto, mas publicado apenas em 2005], justamente quando eu sofria uma forte influência sua e que demonstra bem isso. Vou lhe mandar também como curiosidade, da próxima vez, porque por ora não tenho tempo de datilografá-lo.” (DAL FARRA, 2019, p. 27-28)



personagem o interroga: “Para que conferir? A vida me reconhece”. Aqui fala Maura, fala a atriz? Não sei. Parece haver um a integração plena. E todavia é a atriz-narradora-personagem (esse EU pleno para o qual convergem todos os papéis) que nesse contrarregra reconhece uma espécie de porteiro, ou de barqueiro: “É ele quem faz a minha travessia” – afirma – “dos bastidores para o palco, da coxia para o palco, da vida para a morte... Sim Caronte, olhe: nada sei de cor; eu vou vivendo, vou vivendo”. Aqui afirma o seu desafio ao estabelecido. Por mais que o barqueiro tenha um cronômetro e a [sua] existência já [esteja] demarcadas pelos seus ponteiros.” (DAL FARRA, 2005, p. 140) Desafia o mundo aristotélico quando assim se pronuncia: “Se, para vocês, esta peça é um seguro escoadouro para todas as perturbadoras paixões, para mim – oh lástima! – só para mim, ela representa a morte, o desenlace da minha paixão e do meu amor.” (DAL FARRA, 2005, p. 141) Se há catarse para o espectador, o mesmo direito não se dá à personagem, que, entretanto, ao emitir seu juízo, também promove a possibilidade da sua própria catarse, ainda que não o perceba: “Devo, portanto, ser a vítima imolada, aquela que pode propiciar a vocês [ao leitor, também] a experiência expurgatória da piedade e do terror... [lembro aqui a menina aterrorizada diante do que presencia no circo] “Cadê? Cadê a misericórdia? Só me sobra o terror.” Ciente de que morrerá, na ficção que vive em ficção, denuncia que o seu féretro será marcado pela artificialidade, que estará encerrada entre palavras estranhas, alheias ao seu sofrimento, alheias ao que é. Saindo da página para a vida, as palavras agora parecem muito provavelmente autorais: “Dizem: Maura não sentirá, ela não existe, ela é uma mera personagem. (...) Ai, dizem tanta coisa de mim, mas e eu mesma?” Eu sou – afirma, e vai se impondo, ao ponto de provocar o horror em quem a ouve. Os deuses a vigiam como abutres, o maior dos deuses berra palavras que a personagem não entende, mas enfrenta sem aflição, oferecendo as respostas mais complexas. Personagem renomeada – Alda Albanesi – marcada pela aurora, pelo alvorecer (a alba, ou alva, contida em Albanesi, embora não seja este o significado da palavra, há apenas uma semelhança fônica) – oferece aos algozes (os discursos da doxa) a resposta mais complexa, como afirma Vilma Arêas: “Alda Albanesi nasce para a morte da razão.” Alda, de acordo com o que nos informa o Dicionário de Nomes Próprios, significa “aquela que é nobre’ ou ‘a sábia’, ‘que possui riqueza interior’. É um nome de origem germânica com duas possibilidades de



significados. Pode ter surgido através do vocábulo familiar de nomes femininos iniciados com o elemento Ald, que significa “nobre”, como Aldegunda.” Tenha o significado que tiver, Alda é a representação do amadurecimento, de uma sabedoria feminina que se afirma na recusa do estabelecido. Que se sabe sujeito de suas próprias ações. Que se sabe existindo.

“Apostamos que dentre as várias assinaturas com que a autora poderia se inscrever na cena literária, a elegida por ela foi a da mística (que percorre um périplo entre bruxa, quiromancista e maga). Acreditamos que essa forma de se postar no campo literário explora o corpo feminino em estado de demanda, em busca pelo princípio de liberdade.” – diz-nos Ivo Falcão em sua tese de doutorado (SILVA, 2016, p. 57). Devo concordar com ele, em relação a essa *Inquilina do intervalo*, que no Festival de Poesia de Goyaz Velho, em 2006, ao falar da sua experiência de corpo e escrita, afirma que tem um desejo de acolher o mundo em si, ser possuída e fecundada por ele, e acrescenta: “[...] é sobre o meu corpo, exposto à inscrição, que cada coisa que compõe a vida deposita o seu ruído, o seu selo, o seu vírus, as suas arranhaduras sonoras, o seu impossível grafismo [...]” (DAL FARRA, 2006, p. 1). Pensando a gestualidade de Dal Farra, apostamos ainda que, para reiterar a sua imagem autoral, em seus textos poéticos, existe uma recorrente problematização do corpo como se esse fosse produzido através do espaço da contestação. Foi esse exercício, essa incansável demanda que encontrei no percurso desse livro que libera o grito agônico do feminino em busca da sua libertação.

Referências

- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- DAL FARRA, M. L. **Inquilina do intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- _____. **Vergílio Ferreira – Maria Lúcia Dal Farra: correspondência**. Lisboa: Âncora / Universidade de Évora, 2019.
- DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS
- [<https://www.google.com/search?q=alda+significado+desse+nome&oq=Alda+-+signofocado+do+nome&aqs=chrome.2.69i57j0i5.12228j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8>]. Consulta em 10.08.2019.



SILVA, I. F. da. **Caligrafias alquímicas: corpo e transmutação na lírica de Maria Lúcia Dal Farra**. Salvador: UFBA – Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, 2016. [<http://www.ppglitcult.letas.ufba.br/sites/ppglitcult.letas.ufba.br/files/Tese%20de%20Ivo%20Falc%C3%A3o%20da%20Silva%20%282%29.pdf>]

FERREIRA, V. **Aparição** (1959). 14 ed. Lisboa: Bertrand, 1979.

HELDER, H. **Poesia toda**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2007 (5ª reimpressão, 2012).

SEIXO, M. A. Uma especiosa réstia de alhos: casa, tempo e espaço em A Casa Grande de Romarigães. In: SILVEIRA, J. F. da (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999.

