

Maria Lúcia Dal Farra. *Terceto para o fim dos tempos*. São Paulo: Iluminuras, 2017. 128 p.

Apontando para a condição intertextual de todas as obras literárias, Roland Barthes afirmou que “o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior [...]” (BARTHES, p. 62). Tal afirmação vem a calhar a propósito de *Terceto para o fim dos tempos*, de Maria Lúcia Dal Farra.

Publicado em 2017, o livro de poemas evoca, no título, a música de Oliver Messiaen, *Quarteto para o fim dos tempos*, composta entre 1940 e 1941, na ocasião em que o músico fora detido pelas tropas alemãs e conduzido ao campo de concentração de Görlitz, na Polônia. O objetivo da composição musical é refletir sobre uma passagem do *Apocalipse* de São João. Convém lembrar que “apocalipse” vem do grego e significa “revelação”. Assim, o referido livro da *Bíblia* ficou conhecido como livro da revelação. Entretanto, com o passar do tempo, o significado da palavra foi se tornando obscuro e passou a ser entendido também como sinônimo de “fim do mundo”. Daí que, em uma atmosfera de medo, terror, calamidade e ruína, como a do campo de concentração, Messiaen tenha intitulado sua obra de *Quarteto para o fim dos tempos*.

Enquanto a composição musical é executada por quatro instrumentos (logo, quarteto), o “Terceto” de Dal Farra está dividido em três partes – Casa póstuma, Parque de diversões e Circo de horrores –, contendo cada uma 33 poemas. Tal estrutura indica, segundo afirmação da poeta em nota introdutória, que Dal Farra se multiplica em três “para registrar a miséria (e a magnitude) das nossas idades e cataclismos” (p. 15) .

As epígrafes, citações, alusões e paráfrases demonstram que no fazer poético de Dal Farra se manifesta a natureza colaborativa da poesia. Tal natureza não consiste em

uma colaboração histórica real; refere-se, antes, conforme salientou George Steiner (2003), às presenças eleitas que tantos criadores constroem em si próprios ou no interior de suas obras, “os companheiros de viagem”, poetas, críticos e todas as outras vozes que murmuram sob as suas e “que são capazes de conferir até ao mais complexamente solitário e inovador dos atos criativos a experiência de uma trama compartilhada e coletiva”. Entre as presenças eleitas pela poeta estão, além de Oliver Messiaen, Roland Barthes, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, Adélia Prado, Herberto Helder, Fernando Pessoa, Florbela Espanca, Camões, Dante, Artaud, Lorca e Buñuel. Desse modo, muitas vozes contribuem para o movimento da imaginação poética.

Em “Casa Póstuma”, primeira parte do livro, a página, outrora deserta, é o campo de desespero, que o eu lírico povoa. O povoamento, a construção do poema, a partir das memórias, pode ser feito com palavras perigosas, num processo de escrita análogo à mastigação, já que, neste caso, as memórias são mastigadas pela “boca aberta em solidão”. Com nítidos influxos do heterônimo Álvaro de Campos e do seu olhar nostálgico para a infância, o eu lírico expressa a impossibilidade de retornar à eterna morada da meninice. Como sugere o poema “Ladeira abaixo”, a inocência da menina que descia distraída a ladeira já não é possível. Hoje, a descida do sujeito atormentado é rumo ao abismo.

Convém salientar a relevância da casa enquanto espaço tópico e no qual, em outra época, o eu poético experimentou a felicidade. Aqui, assim como no poema “Aniversário”, de Campos, há um lamento pela perda da casa. Na verdade, a casa já não é a mesma; está esboroada, despedaçada. E se outrora ela guiava ao longo de um corredor, no presente, o mesmo corredor, no poema “Lição”, conduz ao nada.

Solidão e sofrimento em virtude das perdas – a casa, a mãe e o filho – marcam a primeira seção do livro. Por isso, é inevitável que, elaborando o tema da morte, o eu lírico, ao andar por uma terra devastada, aviste apenas a desilusão e uma urna funerária. Não passa despercebido à poeta um dos aspectos mais cruéis da morte e que está relacionado com a nossa condição de “desabitação”. Ao estabelecer uma analogia entre a nossa morte e a morte do frango, que destrinchamos em um almoço enquanto conversamos, Dal Farra aponta para o que há de repulsivo nas nossas ações. Por

sermos alheios ao sofrimento dos outros, somos habitantes e visitantes da “casa que dá para o caos”.

“Parque de diversões” nos revela as conversações de Maria Lúcia Dal Farra com outros poetas; através da metapoesia, traz indicações acerca do processo de criação da autora e do peso da leitura neste processo, uma vez que os seus poemas são construídos a partir do diálogo com a tradição.

Entre os poetas convidados a “coabitar na oficina interior” (STEINER, p. 95) da escritora, nesta segunda parte, estão os portugueses Fernando Pessoa e Florbela Espanca. O processo heteronímico, convertido em tema da poesia, é entendido como o resultado de uma busca infrutífera de Pessoa – possivelmente, a busca pelo próprio eu – que o conduziu a uma variedade de pessoas. Esta variedade, característica da obra do autor de *Mensagem*, atrai o olhar de outros tantos escritores, inclusive de Dal Farra, que não evita as reverberações pessoanas em sua poesia. Até mesmo a interposição de Álvaro de Campos no relacionamento de Ophélia e Fernando recebe atenção da autora.

O diálogo de Maria Lúcia Dal Farra com Florbela Espanca e Fernando Pessoa atinge o ápice no conjunto de poemas “De Florbela para Pessoa. Com amor.”, quando o eu lírico assume a voz da poeta portuguesa e se dirige ao criador dos heterônimos. Na interpelação, há um diálogo com vários poemas de Álvaro de Campos, entre os quais estão: o já referido “Aniversário”, “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra” e “Dobrada à moda do Porto”. Cada poema é utilizado para aludir à biografia de Florbela Espanca: a infelicidade, o desespero e a insatisfação nos casamentos.

As conversações da poeta brasileira com os portugueses não se ressentem da menção à coincidência entre o dia de nascimento e o de falecimento da autora do *Livro de Soror Saudade* e ao fato de nunca, em vida, ter tido contato com o criador dos heterônimos, apesar de terem sido contemporâneos e frequentado os mesmos lugares. Por meio da voz de Florbela, o eu lírico não deixa de repreender Fernando Pessoa por não ter saído em defesa da escritora Judith Teixeira quando o seu livro – *Decadência* – foi apreendido pelo Governo Civil de Lisboa.

Há outras alusões a episódios da vida de poetas. Tal é o caso do salvamento do livro, na sequência do naufrágio, e da cegueira de Camões. Aliás, é no autor de *Os Lusíadas* que Dal Farra diz ter recolhido a herança, a temperança, a mudança, o

engano e a desesperança. Com lágrimas, com sofrimento, o eu lírico – neste caso, identificado com a poeta – vai criando os poemas em uma época tão indiferente ao seu sofrimento quanto o tempo de Camões fora surdo às palavras do vate. Assim, a poeta é alguém que, correndo todos os riscos, gasta a vida na caligrafia dos versos, sem que tenha reconhecimento ou, como sugere o poema “Fortunas”, lugar neste século em que possa depositar seu pranto.

Na abertura de “Circo de horrores”, o eu lírico apresenta metaforicamente o material utilizado na escrita – o berbequim. Com ele, a perfuração do papel resulta também na perfuração do eu, ou seja, neste processo há uma dor imensa: “o maquinário impróprio é ainda mais danoso” (p.92). Em flagrante intertextualidade com o “Retrato”, de Cecília Meireles, há a consciência das transformações que a passagem do tempo provoca no sujeito.

Em consonância com o título desta parte do livro, Dal Farra alude a um dos aspectos mais negativos da nossa época: a banalização da violência. Os convivas, ao assistirem à cenas de bombardeios, de crianças mutiladas, reagem com indiferença – “nada de mais aconteceu”, segundo sugere o título de uma das composições. Não falta ao circo de horrores a imagem horrenda do cozimento de caranguejos na cadeira do diabo. Da repulsa provocada pelo ambiente, brotam os versos móveis, aqueles “que descem em cascata pelo vômito” (p. 102).

O sofrimento em virtude da perda do filho é um tema recorrente nesta parte de *Terceto para o fim dos tempos*. Trata-se de uma dor tão profunda, uma chaga de tal modo indelével, que o eu lírico deseja a morte, outra presença constante nesta obra.

Contudo, apesar de pairar na escrita o espírito da morte e de este “Terceto” se configurar como um inventário das dores do sujeito (tanto as causadas pelas perdas pessoais quanto as provocadas pelo desconcerto do mundo), o fazer poético surge como a língua de fogo a que se devota Dal Farra, surge como possibilidade de vida. Nesse sentido, a dedicação à arte é um meio de escapar da brutalidade e da monotonia da vida cotidiana.

Ao utilizar, no seu diálogo com a tradição, os bens dos outros como se fossem seus, Dal Farra os submete a uma transformação, de maneira que se integram e passam a compor o seu cabedal poético. A vastidão desse cabedal – que inclui um manejo eficiente dos recursos da língua e a criação de metáforas inusitadas – se

materializa em *Terceto para o fim dos tempos*, um livro que incomoda, “pica”, fere os leitores, mas também nos humaniza.

Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

STEINER, George. *Gramáticas da criação*. São Paulo: Editora Globo, 2003.

Carina Marques Duarte

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul