



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
DOUTORADO EM LITERATURA E CULTURA**

IVO FALCÃO DA SILVA

**CALIGRAFIAS ALQUÍMICAS: CORPO E TRANSMUTAÇÃO NA
LÍRICA DE MARIA LÚCIA DAL FARRA**

Salvador
2016

IVO FALCÃO DA SILVA

**CALIGRAFIAS ALQUÍMICAS: CORPO E TRANSMUTAÇÃO NA
LÍRICA DE MARIA LÚCIA DAL FARRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do título de doutor em Literatura e Cultura.

Orientadora: Prof. Dra. Lígia Guimarães Telles

Salvador
2016

A Lúgia Telles:

*por atravessar o mundo com suavidade,
por sua direção acadêmica segura
e por aspergir amorosidade ao seu redor.*

AGRADECIMENTOS

“Quase toda a rua se inclina a um ponto só”.
(DAL FARRA, 2012, p. 82)

Fui gestado em uma ilha nos arredores do Recôncavo da Bahia. Deste fato, meus pais emigraram para a cidade para que um destino fosse traçado: o fruto inesperado “tivesse estudo” e pudesse se tornar um cidadão íntegro. Esta tese culmina o sonho de uma família que sempre me fez enxergar que tudo aquilo que desejasse seria possível. Dedico esta tese a todos e todas que cruzaram as paragens que me trouxeram até aqui: a um ponto só.

Em primeiro lugar, Deus e Nossa Senhora Aparecida, meus suportes de fé.

Meus pais, Afonso e Antonieta (incansáveis guerreiros), que lutaram com todas as ferramentas para me fazerem feliz e formado. Esta tese traz a respiração de vocês em cada linha, pois vocês são as minhas eternas inspirações. Com vocês sei de onde saí, onde estou e para onde devo seguir.

Meu irmão, Ivan, sempre me incentivando no mais cúmplice dos seus silêncios.

Minha rajada de luz, meu afilhado, Ivan Filho, por sua energia e pelo seu carinho dado nos pequenos gestos espontâneos.

Minha dinda, Graça Falcão, por ter apostado sempre em meu potencial e pelo seu gesto de coragem de emigrar de uma ilha em busca dos seus sonhos. Este ato mudou rotas de gerações e possibilitou, por consequência, a realização dos meus sonhos.

Toda a família Falcão que estive de vários modos ao meu lado: em torcida, palavra, compreensão e apoio. Cresci ao lado de vocês e isto auxiliou na minha atual formatação de sujeito: Yanna, Vitor, Vanessa e Adriana.

Minha irmã do IFBA (e da vida), Carla Ceci, que se mostrou uma cúmplice intelectual e suavizou de modo intenso esta jornada com seu temperamento solar que inunda àqueles que desfrutaram de sua luz. Ter você por perto foi uma maneira de transmutar os temores em alegria.

Minha amiga-irmã de sempre, Ana Carolina Alves: por ser o meu porto. Por saber que poderei ancorar em seu regaço para absolutamente tudo que precisar.

Minhas amigas que construí nesses onze anos na UFBA: Vilma Paz, Lisiane Souza, Francislai Rocha, Tamires, Rosana, Liliam Lima, Solange Santana e Lívia Drummond.

Meus amigos de jornada do grupo de pesquisa na UFBA: Alexandre Pitta, Gabriela Lopes e William Santos.

Catarina Campos, minha amiga, pela escuta virtual diária: a força é uma potência invisível aos olhos e você me auxiliou com o mais caro dos afagos: a amizade.

Todos os professores do ILUFBA que foram os grandes responsáveis pela minha formação. Cada qual ao longo da graduação, mestrado e doutorado auxiliaram em minha carreira profissional de modo sólido.

Professora Luciene Azevedo, que na matéria “Poética e Crítica Modernas e Contemporâneas”, em 2014.1, me instigou em teorias e abordagens que foram de extrema importância para esta tese. Sua dedicação enquanto docente é uma força motriz para os seus alunos.

As professoras do grupo de pesquisa “O escritor e seus múltiplos: migrações” que me formou como pesquisador: Prof. Dra. Antonia (minha primeira professora de Criação Literária) e Prof. Dra. Evelina Hoisel (minha primeira professora de Teoria da Literatura).

Professor Aleilton Fonseca: pelas valiosas contribuições dadas no meu exame de qualificação.

Jamille Assis: minha parceira de congressos e passeios. Minha leitora crítica. Montamos uma rede de escuta em nosso mesmo momento de doutorado. Sua incisiva suavidade é de extrema produtividade, mas sua amizade é um ganho que extrapola os limites acadêmicos.

Solange Alves: pela sua (e) terna disponibilidade. Por me doutrinar nos meandros da Idade Média e suas reverberações. Pela sua energia pulsante e inflexão de humanidade sempre pronta a ajudar.

Gilcélia Santos: por todo seu empenho em me auxiliar na tese: obrigado pelos profícuos diálogos e por transformar em imagem o meu pensamento.

Eline Souza: pelas nossas sextas de tantas pautas e sabores que me enchiam de ânimo para seguir nos rumos da tese. Seu humor e sua espontaneidade são inspirações.

Meus caros alunos do Instituto Federal da Bahia que me nutriram de energia, de debates e me ensinaram a ser um professor inacabado. Sempre pronto a me refazer.

Tiago e Ricardo, por sempre estar disponível e atento às minhas dúvidas na secretaria da Pós-Graduação.

Minha orientadora, Lígia Telles, professora que me construiu e reconstruiu ao longo de oito anos de convivência. Serei sempre grato pela ternura que me conduziu desde a graduação até o doutorado. Obrigado por me ensinar a ser um professor e pesquisador. Muito obrigado por ser um modelo de ser humano e professora que é um referencial. Minha vida tomou rotas exitosas por sua condução segura e amorosa.

Meu objeto de pesquisa, Maria Lúcia Dal Farra: nosso encontro representa um pacto de extrema responsabilidade. A paixão que a literatura dalfarreana me causou escapa a pesquisa: invadiu a minha vida em rajadas de tons lilases e me fez chegar até aqui. A sua literatura me formou e sempre me formará, pois esta tese é somente um ponto de continuação. A minha história com Dal Farra ainda terá longa vida.

Possivelmente o “ponto só” sempre almejado venha a se multiplicar no porvir.
Na mais infinda possibilidade das reticências.

[...].

Tudo vai, tudo volta; eternamente gira a roda do ser. Tudo morre, tudo refloresce, eternamente transcorre o ano do ser. Tudo se desfaz, tudo é refeito; eternamente constrói-se a mesma casa do ser. Tudo se repara, tudo volta a se encontrar; eternamente fiel a si mesmo permanece o anel do ser. Em cada instante começa o ser; em torno de todo 'aqui' rola a bola 'acolá'. O meio está em toda a parte. Curvo é o caminho da eternidade.

(NIETZSCHE. “Assim falou Zaratrusta”.)

Através da pedra destas fisionomias, transparecem outras fisionomias.

(HELDER, Herberto, 1987)

O homem que volta ao mesmo rio, nem o rio é o mesmo rio, nem o homem é o mesmo homem.

(HERÁCLITO)

A mulher de olhar atento, voz sibilina e um livro de versos na mão... é um risco ir além dessa conjunção de dados, sem que esses lancem sobre o tabuleiro, mais uma vez, a cifra escancarada da precariedade de nossos segredos.

(OSAKABE, Haqira, 2002).

RESUMO

A presente tese – “Caligrafias alquímicas: corpo e transmutação na lírica de Maria Lúcia Dal Farra” – tem como hipótese central de trabalho que a produção literária de Dal Farra (1994/2012), professora, crítica, teórica e poetisa, apresenta como elemento motriz da sua escrita os princípios da transmutação. Atravessando os pressupostos da transformação por diferentes vias, investigamos os três livros de poesias publicados até então pela escritora: *Livro de Auras* (1994); *Livro de Possuídos* (2002) e *Alumbramentos* (2012). Desta análise, seccionamos o nosso trabalho em quatro partes (ou quatro capítulos) com o objetivo de construir o nosso estudo. No primeiro deles – “A alquimia do corpo” – apostamos que a primeira instância que se posiciona como estando predisposta à transformação é o corpo da escritora. Sempre se apresentado ao público com indumentária roxa, acreditamos que esse retrato corporal desemboca em um aspecto caro à estética dalfarreana: o esoterismo. Ao se trajar dessa maneira, a autora põe em xeque os corpos de feiticeiras, quiromancistas e mulheres que sempre estiveram em situação de reclusão na sociedade. Por fim, o corpo assim trajado, em conformidade com a nossa leitura, coloca-se em estado reivindicatório de liberdade. No segundo momento da tese, “A alquimia das letras”, verificamos como o processo de transformação incide nos escritores da tradição literária ocidental na poesia de Dal Farra. Um conjunto de escritores é incorporado em seu texto, seja de modo mais explícito ou sub-reptício, buscando, por meio do uso das expressões literárias desses autores, confrontá-los, reverenciá-los e, principalmente, recriá-los em sua letra. Para isso, nomes de escritores como Anne Sexton, Mariana Alcoforado, Lorca e Rilke são mobilizados no texto dalfarreano para que entrem em estado de transmutação, haja vista que a escrita criativa de Dal Farra usa-os de modo reconfigurado. Já no terceiro capítulo da tese, “A alquimia do olhar”, investimos em verificar como o olhar da escritora se mostra dotado de forte potência transformadora. Sob esse objetivo, de início, trazemos várias expressões da crítica literária que comumente retrata a escritora como detentora de um olhar diferencial, apurado e sensível. Apostamos que esse olhar é responsável pelo processo de leitura poética recriadora de uma série de telas de pinturas de artistas como: Van Gogh, Salvador Dali, Gustav Klimt e Max Ernst. Os textos pictóricos são apropriados pela escritora para que ela construa seus próprios textos poéticos, mas eles são inseridos no texto sob o signo da mudança. O mesmo acontece com a série de tapeçarias “La dame à la licorne”, alocada no Museu de Cluny, em Paris, e sem autoria determinada. Ao se colocar como leitora dessas peças tapeçais, Dal Farra mais uma vez investe fortemente em utilizar elementos da alquimia e do esoterismo na construção do próprio texto, denunciando, portanto, a proeminência dos procedimentos alquímicos transmutacionais da escrita poética dela. Partindo para o último capítulo da tese, “A alquimia dalfarreana”, mostramos neste momento quais as especificidades que existem na produção de Dal Farra que nos fazem validar a hipótese de “uma poética da transmutação”. Nesta seção apresentamos como a problematização da alquimia, transformação e metamorfose não se faz presente somente na escrita poética dalfarreana, mas atravessa outros campos de atuação da autora, tais como: a crítica, as entrevistas e os depoimentos. Por meio da verve teórico-crítica de Dal Farra, escritoras como Florbela Espanca e Gilka Machado tiveram a possibilidade de ter seus nomes revistos no cenário da crítica literária, sendo transformadas, portanto. Além disso, parece-nos que essa série de transformações que se fazem presentes na literatura dalfarreana desemboca num desejo utópico de renascimento e recriação de um “mundo novo”, fundamentado em paradigmas humanistas. Com isso, a tese se pauta em mostrar uma leitura da produção da escritora em diálogo com teóricos como Jacques Derrida, Deleuze, Gic Agamben e Georges Didi-Huberman (dentre outros), com a finalidade de trazer uma pos-clave de leitura para a estética da autora.

PALAVRAS CHAVE: Maria Lúcia Dal Farra. Corpo. Literatura. Artes plásticas.

ABSTRACT

This thesis - " Caligrafias alquímicas: corpo e transmutação Maria Lucia Dal Farra " - has as its central hypothesis that the literary production Dal Farra (1994/2012) , teacher , critical , theoretical and poet , presented as part driving your writing the principles of transmutation. Traversing the assumptions of transformation in different ways , we investigated the three books of poetry published so far by the writer : *Livro de Auras* (1994); *Livro de Possuídos* (2002) and *Alumbramentos* (2012). In this analysis , we resect our work in four parts in order to build our study. In the first of them - " A alquimia do corpo" - we bet that the first instance that is positioned to be predisposed to transformation is the body of the writer. Always presented to the public with purple dress , we believe that this body picture ends in an expensive aspect to dalfarreana aesthetics esotericism . By dressing this way , the author calls into question the bodies of sorceresses , Palm Readers and women who have always been in seclusion situation in society. Finally, the body thus dressed in accordance with our reading , is placed in the state set of claims of freedom . In the second part of the thesis , " A alquimia das letras" , we see how the transformation process focuses on the writers of Western literary tradition in poetry of Dal Farra . A set of writers is incorporated in its text , is more explicitly or surreptitious , seeking , through the use of literary expressions of these authors , confront them , revere them , and especially recreate them in your letter. For this, writers names like Anne Sexton , Mariana Alcoforado , Lorca and Rilke are mobilized in dalfarreano text to enter into transmutation of state , given that creative writing Dal Farra uses the reset mode. In the third chapter of the thesis, "A alquimia do olhar" ,we invest in to see how the look of the writer shown endowed with strong processing power . Under this goal , initially , we bring various expressions of literary criticism that often portrays the writer as having a differential look , refined and sensitive . We believe that this view is responsible for recreative poetic reading process of a series of paintings of artists screens such as Van Gogh, Salvador Dalí , Gustav Klimt and Max Ernst. The same happens with the series of tapestries " La Dame à la licorne " allocated in the Cluny Museum in Paris, and without particular authorship. When you stand as a reader of these tapeçais parts, Dal Farra once again invests heavily in use elements of alchemy and esotericism in the construction of the text itself, denouncing therefore the prominence of transmutational alchemical procedures of poetic writing it. Moving on to the last chapter of the thesis, " A alquimia dalfarreana " show at this point that the specifics that exist in the production of Dal spree that make us validate the hypothesis " a poetics of transmutation". In this section we present as the questioning of alchemy, transformation and metamorphosis is not present only in dalfarreana poetic writing , but through other fields of activity of the author, such as criticism, interviews and testimonials. Through the theoretical -critical Dal Farra verve , writers like Florbela Espanca and Gilka Machado had the opportunity to have their names reviewed in literary criticism scenario, being transformed so . Moreover , it seems that this series of transformations that are present in dalfarreana literature leads a utopian desire of rebirth and recreation of a "new world" , based on humanistic paradigms. Thus, the thesis is guided to show a writer's production of reading with theoretical dialogue as Jacques Derrida , Deleuze , Giorgio Agamben and Georges Didi- Huberman (among others) , with the purpose of bringing a possible reading key to the aesthetic the author

KEYWORDS : Maria Lúcia Dal Farra . Body. Literature. Visual arts.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1	Jornal: O Galo.p.38
FIGURA 2	Matéria do Jornal da UFS.p.39
FIGURA 3	Revista Veja: Os frutos do bem, por Carlos Graieb.p.43
FIGURA 4	Acervo pessoal da escritora. Dal Farra na casa de Freud.p.50
FIGURA 5	“Vozes da literatura portuguesa” numa viagem pelo Brasil no “Ano de Portugal”.Portal <i>O povo</i>p.71
FIGURA 6	Maria Lúcia Dal Farra no Congresso Internacional Florbela Espanca – o espólio de um mito no Jardim Público de Évora, como parte da programação do evento.p.97
FIGURA 7	GOGH, Van. <i>O quarto de Vincent no Arles</i>p.140
FIGURA 8	KLIMT, Gustav. <i>Adão e Eva (inacabado)</i>p.143
FIGURA 9	Maria Lúcia Dal Farra ao lado da máscara de Florbela Espanca em Matosinhos, Portugal.p.145
FIGURA 10	KLIMT, Gustav. <i>A fábula</i>p.149
FIGURA 11	DALI, Salvador. <i>Natureza-morta vivente</i>p.153
FIGURA 12	DALI, Salvador. <i>A mão</i>p.158
FIGURA 13	ERNST, Max. <i>Le baiser</i>p.161
FIGURA 14	ERNST, Max. <i>Les hommes n’em sauront rien</i>p.164
FIGURA 15	LA DAME À LA LICORNE. <i>A visão</i>p.169
FIGURA 16	LA DAME À LA LICORNE. <i>A audição</i>p.174

SUMÁRIO

	PREÂMBULO	12
1	INTRODUÇÃO	13
2	PRIMEIRO CAPÍTULO A ALQUIMIA DO CORPO.....	24
2.1	ZODÍACO CONSTELAR	24
2.2	SIGNO DE AR (E ÁGUA)	36
2.3	DEMANDAS DO CORPO	55
3	SEGUNDO CAPÍTULO A ALQUIMIA DAS LETRAS.....	73
3.1	CONFRARIA DOS ELEITOS.....	73
3.2	O MUSGO NA PELE.....	92
3.3	SONORAS CINZAS.....	114
4	TERCEIRO CAPÍTULO A ALQUIMIA DO OLHAR	131
4.1	FARÓIS NO OLHAR	131
4.2	MÁSCARAS EM VIGÍLIA	147
4.3	PRODÍGIO DOS SENTIDOS.....	168
5	QUARTO CAPÍTULO A ALQUIMIA DALFARREANA	183
5.1	TOQUES DA TRANSFORMAÇÃO.....	183
5.2	ELIXIR DA TRANSMUTAÇÃO.....	199

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	214
FECHO.....	220
REFERÊNCIAS	221
APÊNDICE	
ANEXO	

PREÂMBULO

“Sombras e vultos. / Ninguém ousa atravessar / tais descampados. / Todavia /uma mulher toca a terra/ e/ (porque se ajoelha) / pertence de certeza a ela. [...]” (DAL FARRA, 2012, p.81).

A cena está montada. Uma mulher vestida de roxo atravessa a larga paragem campesina que mescla o seguinte paradoxo: o ar bucólico e fresco da vegetação atroz e o clima tropical do interior do estado de Sergipe. Nessa atmosfera, instaurada no centro dessa paisagem, um antigo casarão imponente está imóvel e vividamente instalado. Essa mulher atravessa por entre árvores milenares e frutos que pendem oferecendo seus sabores para as mãos que os desejassem tocar e experimentar. Esse corpo de mulher caminha como quem perscruta atenta cada imagem que seus olhos conseguem alcançar, armazenando-os com extremo cuidado. Cada pequeno detalhe é um registro possível para atravessar a sua sensibilidade – e lhe tocar o seu espírito desde sempre pendido para as artes.

Seus pés alcançam o antigo casarão. Ela adentra com a intimidade de antiga moradora. Seus passos caminham de modo seguro por entre portas seculares. Na parede, fotografias em tons de sépia denunciam o século em que foram flagradas. Em cada registro, uma memória que está alocada na casa como sendo uma insígnia de fundamental importância para ser insistentemente recordada. Nessa profusão de imagens, a mulher sibilina alcança seu móvel dileto para que a sua mágica alquimia possa se fazer vida. Um silêncio brutal se instala. Um canto solitário e gutural de um pássaro irrompe a calmaria. Gatos soltam ruídos desconexos e profundos. Toda essa modulação são sinais para que a alquimia aconteça.

A mulher coleta livros com lombadas gastas. Escolhe as páginas e as deixam abertas em sua frente. Estaria ela pronta para pronunciar trechos mágicos em uma língua morta qualquer? Seus instrumentos começam a ser escolhidos com uma minúcia singular: uma folha de papel, uma caneta com a tinta lilás. Somente e tanto. A mão segura seu instrumento e seus olhos pairam perante a página em branco. A alquimia começa. Suas mãos rabiscam palavras, versos, estrofes e tudo aquilo que seus olhos capturaram de velhos e novos livros, das frutas que pendiam em suas mãos, das fotografias ancestrais, das pinturas e tapeçarias que guardou zelosa em sua memória e que se transforma em banquete para a sua poesia. Tudo isso é transformado. Cada um desses objetos adquire um novo corpo em substância composta por palavras. As suas mãos cautelosas vão desbravando por essas vastas substâncias e tudo se transmuta em poesia.

Aquela estância se inunda de uma aura poética única. A alquimia se apronta em palavras. Mas esse poder alquímico tem uma potência que escapa da posse de sua mater-dona. Chega aos leitores, em livro e em poesia. E a mágica alquimia parece não ter fim. O desejo dessa mulher em trajes roxos é, por fim, materializado.

1 INTRODUÇÃO

“Cada palavra / (aqui) / se obstina em silêncio. //
[...] // Só nossos dentes / brilham / feito astros.”
(DAL FARRA, 2012, p. 19).

O presente trabalho de doutoramento objetiva estudar a produção lírica da escritora paulista radicada em Sergipe, Maria Lúcia Dal Farra. Recortamos o período que compreende o átimo da sua produção ficcional entre os anos de 1994 e 2012. Nesse período, a escritora produziu três livros de poesias: *Livro de Auras* (1994), *Livro de Possuídos* (2002) e *Alumbramentos* (2012)¹. A proposta basilar da nossa pesquisa consiste em apostar que a autora se pauta nos princípios de interdiscursividade, posse e transmutação na lida com seu processo criativo literário.

Apropriamo-nos, nesse percurso, do conceito de alquimia que, por sua vez, remonta ao manuseio feito por químicos e estudiosos da idade medieval de diferentes substâncias com fins de manipulação e recomposição. Por meio de elementos (objetos) comuns, o intento final (dentre outros) era transmutar esses mesmos objetos em um material mais nobre: o ouro. Além disso, os alquimistas, construindo uma série de pressupostos, elaboraram norteamentos cuja base fundamental centrava-se em que: no ato de modificar, podia ser possível alcançar a força pulsante para a vida. Tomando essas ideias de modo alegórico, sugerimos pensar a poética de Maria Lúcia Dal Farra como sendo uma caligrafia alquímica, isto é, existe em sua escrita um desejo intenso de modificar os elementos vários ao seu redor e conceder ao mundo esses mesmos objetos de modo ressignificado – em poesia.

Nesse filão, Dal Farra, poeta, mas também crítica e teórica da literatura, em sua tese de doutoramento, defende a ideia da existência de uma alquimia da linguagem na escrita de Herberto Helder. No curso das suas argumentações, Dal Farra recorre aos estudos da alquimia para pensar como a poética de Helder recobra algumas estratégias dessa ciência para a composição de seus textos. A nossa proposta não se dirige a pensar se a poesia de Dal Farra toma os fundamentos alquímicos para introduzir em sua composição criativa. Mas apropria um dos fundamentos da alquimia, a transformação, e problematiza ao longo da tese como essa palavra e esse pressuposto adquirem uma significação fundamental na estética literária de Maria Lúcia Dal Farra.

O primeiro capítulo da tese, que intitulamos de **A alquimia do corpo**, segue no enalço de estudar uma das primeiras instâncias transmutacionais que existem no nome

¹ Além desses três livros de poemas, Dal Farra publicou uma coletânea de contos, *Inquilina do Intervalo* (2005).

próprio “Maria Lúcia Dal Farra”: o seu corpo de autor. Falamos isso motivados por um elemento que se soergue quando se começa a estudar com maior afinco a poesia da autora: a presença da cor roxa e suas variações em lilás e púrpura no espriamento das vestimentas e adereços da escritora. Além disso, podemos constatar a vivificação dessa mesma cor em dois dos três livros de poemas da autora. Acreditamos que toda essa composição auxilia na formulação de uma imagem esotérica construída pela autora.

A reflexão sobre as marcas do esoterismo nas várias produções de Dal Farra recorre tanto aos seus textos ficcionais como aos seus estudos teóricos e críticos. Ao incursionar por esses materiais, encontramos um possível contorno, desenho e uma modulação para pensar o nome autoral de Dal Farra: o de mulher esotérica, afiliada a diferentes artes milenares, sejam elas: a cabala, a alquimia, a quiromancia, dentre outras. Essa aproximação não se dá de modo simplista ao acreditar que a vida da autora seja puramente vivenciada nessas artes e, por sua via, seja colocada essa experiência empírica de modo autômato na sua lírica. Ao contrário, apostamos em um jogo, em uma performance e num meneio em sua escrita e vivência artística.

Pautando-nos através dos estudos de Jacques Derrida, principalmente sobre assinatura e nome próprio, ele apresenta a sua tese de que o nome do autor é uma instância fugidia, uma construção multidimensional, escapada de uma representação chapada para sua figura na cena literária e intelectual. Ao arriscarmos numa elaboração de nome de autor para Dal Farra, cremos em alinhamento à sua perspectiva que é somente uma possível leitura, uma captura de imagem em frequência falha, pois, sendo somente uma, abre margem para que seja possível se construir outras leituras, como já foram feitas e que ainda se possam fazer.

A assinatura dada por Dal Farra em seus variados trabalhos gera, por seu turno, para os leitores, várias contra-assinaturas em conformidade com as ponderações derridianas. Nessa correnteza de contra-assinaturas, o nosso trabalho, de modo mais específico no primeiro capítulo, sugere capturar um desses possíveis jeitos de assinar de Dal Farra. Por isso, a primeira seção do referido capítulo é intitulada “Zodiaco constelar”. Dessa constelação, interessa-nos de modo mais específico uma mirada para vasculhar as marcas esotéricas presentes em sua escrita.

Nesse sentido, ao iniciarmos a nossa pesquisa, fomos encontrando materiais significativos para validarmos a nossa hipótese de trabalho. Se podemos encontrar na literatura dalfarreana uma série de poemas que colocam em cena aspectos esotéricos, de modo esparso, sem declarações óbvias acerca de sua relação com o esoterismo, em contrapartida podemos escavar alguns textos que se apresentam como potentes revelações do seu

pensamento literário relacionado com o pensamento místico. Dentre esses materiais, o artigo “Anotações de uma bibliógrafa”, um acurado trabalho sobre Baudelaire e o esoterismo, revela o mergulho que Dal Farra empreendeu teoricamente nesse campo. Ainda foi possível encontrar, recantado no blog de uma amiga de Dal Farra, Renata Bonfim, um suave, mas contundente, estudo da relação do tarô com a literatura.

Esses materiais foram aspergidos em diferentes locais, afastados do público leitor por não ter tido uma compilação atenta por vários motivos, dentre eles, uma publicação específica que objetivasse reunir os trabalhos da autora ou o claro desinteresse apresentado pelas universidades paulistas – Universidade de São Paulo e Universidade Estadual de Campinas – em publicar esses trabalhos teóricos que foram vistos com claro desencanto pelos professores desses espaços. Com isso, foi necessário trabalhar como um arqueólogo (ou um “jogador”) interessado em montar ladrilhos de um mosaico para que fosse possível constatar a pulsante vida esotérica constante na produção literária de Dal Farra e se aproximar do seu universo de leituras e experiências.

Munidos dessas leituras, partimos para a segunda seção desse capítulo: “Signo de ar (e água)”. Nessa parte nos detivemos em analisar algumas imagens do corpo de Dal Farra constantes em documentários, fotografias, matérias de jornais e vídeos para colocá-las em um duplo diálogo: primeiro, com a sua própria produção literária e ensaística. Depois, de continuarmos na busca de apreender esse corpo como sendo modulado por desejos de ser lido. Desse desejo de ser interpretado, colocamos essa corporeidade como uma hospedaria eleita para acolher o outro e o vário para que em seu regaço ele possa ser transmutado. Sendo assim, o seu corpo que recebe o outro regurgita-o em forma de linguagem poética.

Está sempre na linguagem o ponto que aconchega as pulsões de transformações que estão marcadas na lírica de Maria Lúcia Dal Farra. Desse corpo metaforicamente composto em estado de ar e água, pode-se perceber a vontade de expressão, também, de um corpo feminino em estado de elasticidade. Tomando os postulados de Teresa Cabañas (2012) acerca da produção dalfarreana, podemos encontrar em sua literatura um corpo desdobrável, elástico, e que procura escapar das formas de enrijecimento comumente impostas em nossas experiências sociais e almeja um estado de ascese ou de sublime liberdade.

Vai ser por essa trilha que no último bloco do primeiro capítulo objetivamos investigar quais são algumas das “Demandas do corpo” na produção da escritora. Desse capítulo, uma pergunta central é a responsável por mobilizar as questões ali delineadas: o que esse corpo trajado em roxo mobiliza e ativa no público receptor com vistas a ser problematizado? Com base nas colocações de Jacques Derrida em *A Farmácia de Platão*, acreditamos que esse

corpo em zona indecível percorre um périplo entre “veneno” e “remédio”. Veneno que quer inquietar os seus leitores de questões principalmente relacionadas sobre a condição da mulher, trazendo *flashes* lembrando as antigas feiticeiras incineradas na Inquisição. Ou corpo veneno que quer trazer ainda a cor lilás da transformação em seu corpo. Além disso, “corpo veneno” que causa estranhamento. Mas, por essa mesma via, é corpo remédio que, ao apresentar essas questões, é cura para o corpo de mulher em busca de liberdade.

Para analisar isso, trouxemos alguns poemas de Dal Farra que coloca em cena um corpo em busca por expressividade através de diferentes vias, uma delas é realizada por meio do rompimento com a cena familiar montada para receber um corpo orquestrado a ser silenciado, no entanto, finda com essa ordem estabelecida no poema “Mulher” (em *Livro de Auras*). Em outra amostra do corpus analisado, podemos mapear o poema “Definição imprópria”, em que o corpo de mulher do texto busca por uma definição para si que se mostra, não obstante, diante do apresentado pela sociedade como sendo imprópria – aparentemente nada lhe é cabido. É um corpo em busca por desvendar qualificações que lhe caibam. Mesmo que não sejam encontrados termos definitivos, não acatar acepções descabidamente dadas pela sociedade é uma maneira de se posicionar de forma contestadora.

Seguindo os princípios de transformações que se fazem presentes na poesia de Maria Lúcia Dal Farra, chegamos ao segundo capítulo da tese, intitulado **A alquimia das letras**. Suscitamos nessa parte um aspecto marcante presente na literatura dalfarreana, o diálogo intencional e declarado que a escritora objetiva estabelecer com a tradição literária em que ela está inserida. Pensando a ideia de alquimia nessa parte como um desejo de transformar por meio da possessão as obras de arte da literatura e conceder novos e outros enquadramentos para esses autores, é que acreditamos estar situado mais um nicho da poesia de Dal Farra.

Na primeira seção, “Confraria dos eleitos”, observamos como existe essa pulsão de diálogo com outros artistas das letras na lírica de Maria Lúcia Dal Farra desde o seu ingresso no campo da escrita ficcional. Pronunciando que deseja se alimentar do “estrupe” que foi produzido dos rejeitos e alimentos desses autores, Dal Farra coloca trechos de obras de outros autores, temáticas e trejeitos em sua própria lírica. Ao tempo em que o estrupe contém em sua composição os dejetos, o abandonado e o que foi expelido, também possui uma potência fertilizadora e de enriquecimento.

Munindo-se dessa pressuposição é que Dal Farra escolhe esses autores para inserir em sua produção literária. Conforme expressa em depoimento, declara que “[...] e se acolho o outro em mim é apenas com o fito de entregá-lo (pleno e desinventado) de volta a si [...]” (DAL FARRA, 2003, p.1), e suplementa “[...] os variegados seres do mundo devem, antes,

tomar posse de mim e em mim mergulharem: só assim se reverterem em si mesmo – transubstanciados.” (DAL FARRA, 20023, p. 1); com isso, pode-se notar um desejo de estabelecer diálogo com o outro, no entanto, esse contato não é estabelecido pelos simples processo de incorporação, mas sim, como uma maquinaria de transubstanciação, isto é, de modificação ou concessão de um novo corpo.

É por esse caminho que seguimos na investigação de como se estabelecem essas apropriações. E, muitas vezes, essa incorporação traz alguns decalques de poemas de outros artistas, mas com o fim de estabelecer novos significados e desejos que objetiva confrontar em sua própria poesia. Não se modula um ato de aceitação e cópia, mas sim, uma busca por reversão dos discursos do passado atravessados pelas problematizações concernentes à diferença. Nesse percurso, Deleuze em *Repetição e diferença* representa um lastro teórico fundamental para a nossa argumentação, pois, para ele: “Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão” (DELEUZE, 1988, p. 12). Se entre os verbos “repetir” e “transgredir” existe um enlaçamento proeminente, para Dal Farra, trazer os discursos que atravessam desde Plínio-o-Velho, antigo latino, Frei Santa Rita Durão e Clarice Lispector não é uma atitude para somente reverenciar esses autores os quais ela mantém leitura e admiração. Em sua literatura, isto é ultrapassado, pois eles vêm sob outros signos, em estado de efabulação.

Enquanto em nossa dissertação de mestrado validávamos as relações interdiscursivas presentes somente em *Livro de Possuídos*, principalmente às concernentes ao poeta latino d’as *Bucólicas*, Virgílio, na presente tese de doutoramento, avançando na incorporação de outros livros em nosso corpus, podemos observar que esse desejo de interlocução, diálogo e transformação na poesia da autora passa por um processo de dilatação. Isso pode ser verificado, por exemplo, em *Alumbramentos*, em que a autora incorpora quatro seções dedicadas a quatro artistas das letras, a saber: Anne Sexton, Mariana Alcoforado, Rainer Maria Rilke e Federico Garcia Lorca.

Com base nesses achados, seguimos na elaboração da próxima seção do segundo capítulo da tese: “O musgo na pele”. Nessa parte, agrupamos duas autoras mulheres, Alcoforado e Sexton, para que as problematizássemos em confronto com o punho autoral de Dal Farra. Tanto a escritora americana quanto a freira portuguesa se aproximam de Dal Farra e entre elas existe uma comunhão por um motivo central: são mulheres. Além disso, são mulheres escritoras. Esses aspectos já são suficientes para que a brasileira se interesse em dedicar seções de seu livro em exclusividade para elas. Como um musgo que cresce na pele da escritora, parece que essas autoras criaram formidável vida em companhia da escrita de Dal Farra. Juntas, a potência discursiva subleva-se de modo significativo. Ao lado dessas

poetisas, questões caras à Maria Lúcia, tais como: a retração da caligrafia feminina no cenário literário, assim como a colocação da mulher num quadro socialmente inferior ao masculino, são instaladas como sendo inquiridas pela poesia dalfarreana.

Anne Sexton se apresenta em sua literatura pela marca da depressão e de um desencanto pela vida, mostrando os impasses existentes sobre a mulher de seu tempo. Quando ela adentra no livro de Dal Farra, transforma-se numa confrade da autora com a qual esta escolhe manter uma troca de concepções de pensamento. Na letra de *Alumbramentos*, Sexton é arremedada em suas temáticas e pensamentos, mas, por sua via, transformada em voz potente no tocante ao corpo de mulher, no qual, por exemplo, no poema “Vestuário noturno”, no verso final do poema, Dal Farra, de mãos dadas a Sexton, inquire: “Que parte do céu me pertence? [...]” (DAL FARRA, 2012. p.25). A questão que ambas compartilham está situada no acampamento de saber qual é o lugar desse corpo de mulher? Onde está a redenção para esse sujeito feminino? Os poemas dalfarreanos perquirem essa questão (dentre outras) de modo intenso.

De modo similar acontece com a freira seiscentista portuguesa, Mariana Alcoforado. Para ela, Dal Farra dedica cinco sonetos. Alcoforado, escritora das *Cartas Portuguesas*, apresenta em seu texto, conforme apontam seus críticos leitores, uma forte envergadura biográfica ao trazer em suas epístolas seu caso amoroso frustrado com o Conde Chamilly. Sendo religiosa e vivendo uma aventura com o conde, Alcoforado é abandonada e, como resposta para seu desamparo, escreve cinco cartas para seu amante. Sem receber respostas, ela percorre expressões que atravessam sentimentos entre a súplica e o destempero. Dal Farra, respondendo à sua maneira as cartas, eleva Mariana Alcoforado para a condição de voz feminina de resistência. De mulher à frente de seu tempo. No pulso de Dal Farra, Mariana é transformada em signo feminino de fortaleza, e o seu desarrimo em um vetor ativo.

Consoante a isso, a produção literária da alteridade para Dal Farra, portanto, se alinha ao apontado por Roland Barthes em *O prazer do texto*: “[...] o texto é um objeto de fetiche e esse ‘fetiche’ me deseja. O texto me escolheu, através de toda uma disposição de telas invisíveis, de chicanas seletivas: o vocabulário, as referências, a legibilidade etc.” (BARTHES, 1987, p. 35). Nesse sentido, entre texto e leitor existe um magnetismo que ultrapassa a vontade de ler um livro unicamente. Segue por uma rota de atração que é marcada por mutualidades, atrai o outro e o outro é atraído. Conservando essas ideias, a produção dalfarreana estabelece um vínculo dialógico fundamental com os textos dos quais se apropria.

É por essas mesmas ideias que se encontram as discussões da última seção de **Alquimia das Letras**, a “Sonoras cinzas”. Nesse momento da tese, agrupamos os poemas das

seções intituladas de “Lorca” e “Rilke” para discutir sobre os protocolos de apropriação que estão presentes quando a autora toma esses escritores e insere-os em seu livro. Rilke aparece de modo esparsos desde o *Livro de Auras*, de 1994. Já em 2012, no livro *Alumbramentos*, a autora prepara uma seção específica para cada um desses autores.

Em posição de ode e transformação, esses artistas são tomados, lidos e poetizados por Dal Farra. Alguns textos são apossados e a autora copia as temáticas, mas sempre faz questão de instaurar a sua digital. A alquimia das letras se estabelece acoplada aos procedimentos de intertextualidade, mostrando que o diálogo e o manuseio com a palavra no processo de criação literária é uma forma potente de modificar os discursos que ficam incrustados em nossa memória e experiência cultural.

O terceiro capítulo intitulado de **A alquimia do olhar** objetiva problematizar a experiência da visão na poética de Dal Farra. De acordo com a nossa pesquisa, a experiência do olhar tem uma forte pulsão transmutacional na escrita dalfarreana. Para isso, nos primeiros idos deste capítulo (mais especificamente na seção “Faróis no olhar”) nós traremos algumas expressões da crítica sobre a escritora e como esta, por vezes, coloca as vivacidades do olhar da poetisa como sendo uma das suas potências de escrita. Com base teórica nas colocações de Merleau Ponty (2016), pensamos que este olhar é realizado por uma intrincada rede que comporta a transformação do que é capturado e o sujeito que observa este determinado objeto também é modificado.

Por isso, seguimos pelas tramas da alquimia de um olhar que se quer resignificador. Julio Plaza (2003) em seu livro *Tradução Intersemiótica* concede ao olhar significa proeminência no que se refere às experiências humanas. É através da visão que o sujeito captura os elementos do mundo e, através disso, constrói as suas leituras. É por meio da visão, também, que, em conformidade com Plaza, serão feitas as traduções do sujeito perante o mundo. O percurso de tradução e leitura são dialógicos nestas ideias.

A partir disso, a segunda seção deste capítulo – “Máscaras em vigília” – coloca em pauta um percurso que visualizamos como sendo uma constante na poética de Maria Lúcia Dal Farra: a sua relação com a pintura. Se desde o seu livro de estreia já podemos encontrar poesias que objetiva estabelecer diálogo com a linguagem pictórica, mais especificamente com a arte de Van Gogh, ao chegarmos a seu até então último livro de poesias encontramos uma expansão dessa experiência, pois, além de Van Gogh e Klimt (que aparecem nos livros de 1994 e 2002), encontramos outros artistas como: Salvador Dali e Max Ernst.

Na parte “Máscaras em vigília” nos deteremos em estudar a relação entre a poesia e as obras pictóricas de Dali e Ernst. Através da produção artística deles visualizaremos em

primeiro lugar como está presente o recurso do olhar como elemento que se quer transformador na lírica de Maria Lúcia Dal Farra. Além disso, objetivamos perceber as maneiras pelas quais esse recurso demonstra um desejo da autora de colocar a sua linguagem literária em confronto com outras artes.

Chegando na terceira e última seção do terceiro capítulo, denominada “Prodígio dos sentidos”, incursionaremos por um elemento adicional que aparece na lírica de Maria Lúcia Dal Farra, a saber: o diálogo com as tapeçarias. Neste momento, nós iremos estudar as poesias da autora que estabelece diálogo com uma série de peças tapeçais denominada de “La dame à la licorne”, peças sem autoria definidas e alocadas no Museu de Cluny, em Paris. Apesar de muito pouco se saber sobre as matrizes de origem dessas obras de arte, muitos artistas já se colocaram como “leitores-intérpretes” destas imagens. Maria Lúcia Dal Farra procede de maneira similar em seu último livro.

As cinco tapeçarias do Museu de Cluny, conforme estudiosos das obras (como Sânderson Mello) estão apresentando em cada uma delas a representação dos sentidos humanos. Para Maria Lúcia Dal Farra, ali existia um vasto manancial a ser percorrido pois, além dos sentidos estarem sendo acionados nestas obras, outro elemento que lhe é extremamente caro poderia ser perquirido em suas poesias: a alquimia. Nesta parte, observaremos como muitos elementos das artes alquímicas se farão presentes na produção poética da escritora.

Seguindo pelas ponderações de Georges Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*, toda obra de arte abre uma espécie de vazio no seu observador e será esta sensação de esvaziamento que vai gerar uma pulsão interpretativa, pois “[...] o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). O grande *plus* que será dado pelas ideias do teórico francês será pensar num duplo movimento que é erigido diante de uma obra de arte: o que é visto não toca somente o observador. A própria obra de arte também é tocada pelo observador. Assim, a transformação é uma ampla trama que envolve observador e objeto. Passando por estas ideias, parece-nos que a estética da autora aposta nesta concepção de imagem: uma pintura que é tocada pela transformação, mas que também toca o sujeito que se coloca a mirar este objeto de arte.

Em seguida, partimos para o último capítulo da tese: **A alquimia dalfarreana**. Nesta parte pensaremos as particularidades do pensamento transformador de Maria Lúcia Dal Farra. Este capítulo se configurará como um aglutinador das reflexões empreendidas nos capítulos anteriores. Além disso, servirá como um arremate de ideias que se fazem necessárias serem

colocadas em nosso estudo. Dividido em duas seções, na primeira que denominamos como “Toques da transformação”, colocamos as peculiaridades que existem nas ideias de transformação da autora.

Neste momento pensaremos como os ideais de transmutação afluem para as suas produções teóricas. Falamos isso, pois, a escritora ao tomar como uma de suas empreitadas acadêmicas o estudo sobre Florbela Espanca, desenvolveu um trabalho que auxiliou na reconstrução de uma imagem que sempre fora feita de modo falho para a escritora portuguesa. De uma mulher libertina, um “antimodelo” para a sociedade portuguesa do regime ditatorial salazarista, ela passou a ser vista nos diversos trabalhos da autora como sendo uma mulher que estava situada à frente do seu tempo.

Por isso que Teresa Cabañas (2005) aponta que um dos traços distintivos da postura de Maria Lúcia Dal Farra é “concentração em seu instrumento” e o acurado trabalho que desenvolve em seus estudos. Sendo uma “alquimia verbal” (CABAÑAS, 2005, p. 566), a postura de Maria Lúcia se quer transformadora em diferentes tarefas das suas variadas posições no tabuleiro multifacetado de sua produção intelectual.

Ainda em acordo com Cabañas (2005) e expresso em seu estudo *A razão construtiva e o rendilhado poético de Maria Lúcia Dal Farra*, é bastante denodado buscar adentrar nas “propriedades ocultas” dos elementos que constituem a poesia da autora. Não obstante, a estudiosa da obra dalfarreana percorre por compreender as construções da renda poética da escritora de *Livro de Possuídos*. Em rumo semelhante, na segunda seção do quarto capítulo que denominamos de “Elixir da transformação”, ingressamos em compreender do mesmo modo de Cabañas, cientes dos limites de compreender a totalidade das alquimias de Dal Farra, alguns meneios e recursos que são utilizados em sua poesia.

Dentre os elementos que recorremos para pensar as várias “substâncias” que estão presentes no “elixir poético de Dal Farra”, notamos os recursos da citação. Pensando estas questões via Compagnon², consideramos que os procedimentos transmutacionais que se fazem vivos na poesia da autora percorrem as ideias críticas de recortar e colar. Mas este processo de trazer a alteridade em citação percorre de modo incisivo pelo seu pulso criativo para que o discurso da tradição seja arejado e adquira novos traçados ideológicos e composicionais.

Além destes procedimentos, pensamos o discurso poético de Dal Farra atrelado aos princípios de rede via Pierre Musso. Consideramos o texto lírico como sendo uma trama

² Referimo-nos ao livro: *O trabalho da citação* (1996).

emaranhada de vozes e referências e a sua modulação ficcional sob a frequência do pensamento complexo preconizado por Edgar Morin.

Ademais, colocamos as tramas alquímicas de Dal Farra em quatro momentos sequenciais. No entanto, estas partes são autônomas e objetivam traçar um mapeamento sobre a poética de Dal Farra pensada pela chave da transformação. Sabendo que o ato de modificação é concernente à arte literária, buscamos trazer na tese as minúcias desta atitude na literatura de Dal Farra. Percurso inacabado, haja vista que ainda se faz em curso de realização. Suas alquimias não são findas e o que se segue sempre será uma porção de um vasto oceano.

A ALQUIMIA DO CORPO

CAPÍTULO I

2 A ALQUIMIA DO CORPO

2.1 ZODÍACO CONSTELAR

“É preciso explicar todo esse trânsito sobre o meu corpo, essa vertigem, e produzir um som que venha e que me diga: aqui estou eu, aqui me explico”.
(DAL FARRA, 2005, p. 34)

O XXII Congresso Internacional de Professores de Literatura Portuguesa, que aconteceu na Universidade Federal da Bahia no ano de 2008, congregou diversos docentes de diferentes instituições de ensino superior discutindo os rumos do ensino da literatura lusitana em terras brasileiras, a partir daquele ano. No *foyer* do evento, diversas vezes se emaranhavam entre confabulações institucionais e articulação de redes de interação literária. Dentre as figuras que circundavam aquele espaço, uma realçava o olhar dos apresentadores e participantes do evento: uma mulher de porte austero folheava os livros dispostos nos *stands*, e sua vestimenta esvoaçante, em diversos tons de lilás – com aspecto sibilino – indubitavelmente chamava a atenção. Os seus adereços, unhas e tamancos combinando com a cor púrpura da roupa, juntamente com os cabelos em apurado desalinho, causavam estranhamento por escapar de uma sobriedade clichê, comum nessas situações acadêmicas.

O local era plenamente ajustado à referida mulher: professora de literatura portuguesa, crítica literária, musicista e poetisa. Maria Lúcia Dal Farra tinha particular interesse em estar naquele lugar, pois estavam sendo problematizadas questões específicas de sua atuação como professora, e caminhar entre os seus pares representava uma forma de projetar-se, também, no campo da literatura enquanto escritora. No entanto, quando se observa a referida autora em diferentes campos de atuação – noite de autógrafos, conferências, documentários e entrevistas –, o seu traje e a sua atuação negritam o seu corpo. Podemos afirmar, portanto, que a corporeidade da escritora se apresenta para o público como um texto ou uma cartografia para ser lida e interpretada. A sua maneira de postar-se diante da sua plateia abre margem para diferentes sendas de compreensão e chaves de leitura. Um dos caminhos possíveis, em que apostamos de início, trata a imagem de Maria Lúcia Dal Farra como sendo aliada às artes da bruxaria e do esoterismo, performatizando no seu corpo, assim, essa condição.

Por esse caminho, em uma entrevista concedida ao poeta Lívio Oliveira, no ano de 2007, a escritora afirma que na década de 70 começou a apresentar particular interesse em estudar sobre o universo e a sua formação, além de pesquisar com maior profundidade sobre o esoterismo. Num breve átimo dessa mesma entrevista, ao entrar no assunto dos mistérios do mundo e da busca em descerrá-los no texto lírico, ela sinaliza que, possivelmente a partir dessa mesma época, foi se autodescobrindo como uma bruxa, intensificando com essa fala a imagem mística da autora³.

Essa figura de mulher esotérica se espelha em outro depoimento concedido pela escritora, em entrevista ao Jornal da Universidade Federal de Sergipe, quando arguida sobre o título do seu último livro de poemas, o *Alumbramentos* (2012). Nesse material, a poetisa realça dois aspectos importantes, o primeiro se refere ao diálogo que busca estabelecer com a poesia de Manuel Bandeira (autor do poema com o mesmo título da publicação – *Alumbramento*) em seu livro; o segundo, por outra via, destaca uma cegueira que vez por outra lhe acomete: em sua descrição, uma luz permeia o seu campo visual e depois é progressivamente dissipada. Essa chama que toma a visão de Dal Farra, para ela, é um misto de mistério e descobrimento. Esse lume que toma a escritora, em sua fala, colabora para construir a imagem da autora aliada à arte do encantatório, aproximada com esferas que estão além de um alcance comum, da explicação das ciências exatas e biológicas. Formula-se para o leitor, então, a composição de uma mulher que tem um destaque diferencial, haja vista que tem outro campo de visão, outra perspectiva⁴.

Esse olhar alumbrado, desfocado por uma luz que, de tão intensa, chega a cegar, serve-nos como metáfora para conjugar a poética de Dal Farra. O seu primeiro livro de poemas, o *Livro de Auras*, escrito em 1994 (o título de estreia da escritora), trazia uma discussão teórica intrigante junto à ficção, pois, em meio às destituições da aura do poeta e da arte, a autora escolhe pôr em xeque, no livro, essa prerrogativa, adotando a auratização como o ponto de inquirição. Se Walter Benjamin, no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade*

³ Dal Farra afirma nessa entrevista: “[...] nunca fui boa em matemática ou em física, muito embora me hipnotizem essas teorias a respeito do universo e das forças que desconhecemos, o que me levou a estudar esoterismo, por exemplo, e isso ainda na década de setenta, e a me descobrir um pouco bruxa – daí meus gatos?! De resto, escrever sempre foi para mim uma urgência, uma maneira de eu me reconhecer criticamente, de me espelhar naquilo que faço, e de proclamar, a cada vez para mim mesma, uma nova existência.” (DAL FARRA; OLIVEIRA, 2008).

⁴ A mesma consideração é feita por Dal Farra em entrevista a Floriano Martins, na revista virtual *Agulha Revista de Cultura*, em 22 de novembro de 2014. Ao ser arguida sobre o título do seu livro, a mesma ponderação é feita pela escritora, lançando para seu corpo a sua condição de intimidade com o vocábulo *alumbramentos*: “[...] tenho uma cegueira periódica que ocorre a partir de um ponto luminoso que se instaura no meu campo de visão sem mais nem menos, como se uma auréola muito poderosa crescesse da cabeça de uma Madonna medieval que se manifestasse na minha frente e se expandisse por toda a minha órbita visual, preenchendo-a.” (DAL FARRA, 2014).

técnica, apropriando-se da imagem do poeta pintado por Baudelaire, já apontava para a derrocada desse princípio, mostrando que a aura caía no macadame através da entrada do poeta na modernidade, Dal Farra encenava em seu livro justamente o contrário.

A autora assumia a personagem, em seu primeiro livro, da escritora que lutava com todas as suas ferramentas literárias em prol de uma busca pela permanência da aura. Falamos sobre isso utilizando termos do campo das artes cênicas, pois a autora vai, no decorrer do livro, mostrando o quão de balde se mostra a sua investida, diante de uma era que Zigmunt Bauman⁵ alertava ser direcionada para a liquidez e a perda de um local de sublinha especial dedicado ao poeta. A cadência desse livro mostra que o projeto de Maria Lúcia, utópico desde o princípio, destinava-se, em verdade, ao plano do revisionismo (do colocar em xeque) de ideias formatadas pelo seu tempo contemporâneo – um tom choroso se delineia na autora ao notar que a busca por essa unicidade, por unir os pedaços, é vã.

Esse olhar metaforicamente (e intencionalmente) desfocado da autora, assim, busca trazer, no cerne da sua produção, uma discussão a contrapelo das vertentes teóricas do seu tempo, encetando pontos de vista questionadores e visando desestabilizar pilares tratados como plenos e sustentados. Ao invés de apontar uma visão unívoca do início ao fim do seu livro, mostra, com certo pesar, no fim da sua coletânea de poemas, a inevitável perda da aura.

Essa mesma aura que remete ao campo do discurso benjaminiano alude, também, ao campo do esoterismo. A aura como um invólucro que recobre o corpo em camada invisível a olho nu, denunciando, por sua vez, o estado de humor que esse corpo possui (GREER, 2012, p. 82), é uma das perspectivas em jogo no livro de estreia de Maria Lúcia. Na capa do *Livro de Auras*, duas rajadas de cor laranja, em duas tonalidades diferentes, marcam o centro da publicação. Segundo propõem os estudos sobre a aura, dentre eles o de Rose Rosetree⁶, a cor alaranjada é a busca de um sentido de vida que vai além do aparente. Podemos afirmar que o projeto dalfarreano objetiva extrapolar o limite do visível e percorrer sendas diversas, aquém das usuais de seu tempo.

O corpo autoral de Maria Lúcia Dal Farra segue pela mesma torrente de suas posições teóricas e literárias, objetivando compor-se pela via do não convencional, em situação de revés, expondo, por sua vez, novas possibilidades de mirada para si. Assim, sabendo-se que Maria Lúcia Dal Farra conjuga, além do seu exercício de escritora, o papel de crítica e

⁵ Modernidade líquida é uma terminologia utilizada por Zigmunt Bauman para afirmar que a modernidade está próxima à relação de fluidez, perda das utopias, e direcionada para a mudança das relações sociais, marcadas pelo signo do fugaz.

⁶ Destaco o livro de Rosetree: *Aura Reading through all your sense* (2004).

teórica⁷, podemos encontrar num mapeamento de sua produção ensaística um conjunto de estudos que problematizam a relação do escritor com o esoterismo.

De antemão, investimos na ideia de que as publicações de cunho crítico da autora servem como um elemento importante a corroborar para a construção de mulher esotérica de Dal Farra. Além disso, pode-se perceber que existe um deslizamento das reflexões teóricas da escritora para a sua produção literária. No entanto, antes de entrarmos com acuidade nessa questão, investiremos num mapa dos textos da autora que debatem a temática do esoterismo, expondo, por sua vez, quais são as perspectivas de Dal Farra em sua atuação crítica sobre o assunto.

Para direcionar o nosso trabalho é importante delimitar o que entendemos diante do termo esoterismo em seu trânsito com os estudos literários. Consoante às ideias de José Fernandes⁸ (1993), que considera essa ciência como incorporadora de diferentes linhas (sejam elas a cabala, a alquimia e as distintas vertentes da bruxaria), ponderamos que o esotérico tem uma variedade de manifestações em seu arco de alcance. Poderemos verificar mais adiante como essas distintas ramificações se fazem presentes na literatura dalfarreana, reforçando o caráter místico da autora. Acrescentamos ainda que a relação entre esoterismo e literatura é uma equação que percorre diferentes literaturas, tal como a de Fernando Pessoa, Clarice Lispector, dentre outros tantos escritores.

Há estudiosos como John Michael Greer (2012), no entanto, que preferem utilizar o termo magia para abranger as diferentes ramificações dela, tais como as citadas anteriormente relacionadas à alquimia, acrescentando, ainda, os métodos divinatórios da quiromancia, geomancia, dentre outros. Nota-se que não existe fixidez para determinar uma nomenclatura específica para essas expressões mágicas (ou esotéricas), pois, como pondera Greer, ainda podemos encontrar tratamentos como ocultismo, para trazer maiores querelas para essa questão nomenclaturista.⁹

O primeiro traçado deste cartograma acerca da produção teórico-crítica de Maria Lúcia Dal Farra parte da tese de livre-docência para a Universidade Estadual de Campinas,

⁷ Maria Lúcia é atualmente professora aposentada da Universidade Federal de Sergipe, mas já lecionou na Universidade de São Paulo e na Universidade Estadual de Campinas. Ajudou a constituir o setor de teoria literária na UNICAMP ao lado de Antonio Cândido. Tem diversos ensaios, livros e artigos publicados no Brasil e exterior. Publicou seu primeiro livro de literatura no ano de 1994.

⁸ José Fernandes, em seu artigo *Literatura e esoterismo*, afirma que “[...] a literatura, com pouca ou com maior intensidade, dependendo da perspicácia dos autores, sempre foi campo fértil para a atualização ou simples transplantes de componentes das ciências esotéricas: cabala, mandala, alquimia e, às vezes até de elementos ligados à alta e à baixa magia”. (FERNANDES, 1993, p. 63)

⁹ Diante desses tópicos apontados, escolhemos adotar, em grande parte de nosso trabalho, o termo esoterismo, haja vista que é o mais utilizado pelos autores que acessamos para pensar as diferentes configurações da alquimia e bruxaria. No entanto, frisamos a falta de conciliação dos estudiosos sobre esse termo.

feita pela autora em estudo em 1987, resultado de sua estadia na *École Pratique des Hautes Études*, na Sorbonne, em Paris. A empreitada consistia em estudar a relação entre poesia e esoterismo presentes na produção poética da modernidade, com destaque para Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e os surrealistas franceses. Essa tese permanece inédita até hoje, pois, ao retornar da França e aportar no Brasil, os confrades de universidade da autora, na década de 80, achavam esse texto um tanto deslocado, sem espaço dentro da instituição. Com essa “represália”, ela preferiu guardar a tese e não trazê-la a lume do público de modo íntegro, em livro.

Não obstante, desse trabalho temos duas partes publicadas, respectivamente: uma tratando sobre Baudelaire e o esoterismo, presente na *Revista Remate de Males*, da UNICAMP; e outra sobre os surrealistas, em um capítulo de livro intitulado *Surrealismo e esoterismo: a alquimia da poesia*, publicado pela editora Perspectiva. Partamos inicialmente do artigo *Anotações de uma bibliógrafa: Baudelaire e o esoterismo*. Nesse artigo, existe um forte investimento em compreender como a poesia dessa geração da modernidade francesa estava atrelada às práticas do esoterismo.

O primeiro ponto de aproximação entre os poetas e o esotérico, segundo a tese da autora, dá-se por uma busca de dissensão com relação às leis do mercado e do capitalismo insurgente da época. Sendo assim, escrever sob esse crivo representa uma maneira de resistir aos imperativos mercadológicos da época que impingiam formas específicas de tratamento à literatura. Trazer o esoterismo para a produção poética foi uma maneira encontrada de escapular desse paradigma do mercado editorial do momento.

No entanto, o que é mais importante compreender dessas poesias é como se dava o trânsito entre a escrita poética e as práticas de esoterismo. O que a geração da modernidade francesa, com destaque para Baudelaire, executou foi, em verdade, aplicar os pressupostos desses fundamentos simbolicamente no processo de elaboração da linguagem poética, pois “[...] a magia, o ocultismo, a alquimia, ciências envolvidas de mistério são invocadas pois admitem o mesmo enigma que o poeta tenta perseguir e pinçar.” (DAL FARRA, 2014, p. 103). Dotados de paradigmas similares – a dúvida, o incerto, o invisível e o incalculável –, poetas e esoterismo se irmanavam de propósito nesse momento.

Dal Farra elenca alguns traços da alquimia que se fazem presentes na produção poética desses escritores, como, por exemplo, a técnica de dissolução e reconstrução (ou coagulação), sintetizada pela expressão latina do *solve et coagula*¹⁰. Segundo esse princípio, os objetos,

¹⁰ Para John Michael Greer, as palavras “solver” e “coagular” são importantes em todo o processo de realização da alquimia, assim, “[...] quando isso é feito com metais, segundo a tradição alquímica, o resultado é a

para adquirirem novas feições e outras prerrogativas, precisam passar por um processo aproximado de diluição e reelaboração. Na poesia dos poetas franceses, isso era representado por meio de um esmaecimento da personalidade do poeta, buscando conceder supremacia à linguagem. Além disso, esse mecanismo se fazia presente por meio de conceder novos estatutos para objetos culturais de modo geral.

Faz-se necessário pausar a leitura teórica feita por Dal Farra acerca dessa temática e fazer emergir, de modo intervalar, a relação da escritora com esses postulados em sua ficção. Dizemos isso, pois é possível encontrar, disseminadas na poética de Dal Farra, elaborações poéticas aproximadas dos princípios discutidos anteriormente. A retirada dos objetos de cultura dos seus lugares convencionais a serem realocados, relidos pela autora, é uma prática constante em seus textos poéticos. Para ilustrarmos isso, trazemos os poemas presentes na seção “Viveiro”, constante no *Livro de Auras*. Nessa referida seção, a autora captura diferentes objetos, personagens e artistas, sejam eles uma tela de Vincent Van Gogh, Hamlet, Ofélia, o canto de Maria Callas, até mesmo uma concha, árvore ou pantera.

Essa atitude tomada pela escritora se aproxima do procedimento alquímico apontado de redistribuição e inserção de novos significados (e sentidos) para esses diferentes objetos culturais. Se, por exemplo, uma pintura tem um espaço de realização em tinta numa tela, a escritora ressignifica essa ideia colocando a tela de pintura sendo lida por outro suporte, através da linguagem poética. Esse procedimento não se dá, na poética de Maria Lúcia Dal Farra, como mera apropriação, incorporação e enxertos de leitura. Para a autora, esse processo favorece a concessão de “novas cidadanias” para esse objeto. Assim, dilui-se o objeto de sua paragem e apreciação convencionais e importam-se novos olhares.

Está pinçada, dessa forma, como a poesia da escritora importa as concepções que estão presentes na produção de Baudelaire (e seus pares), no que se refere ao esoterismo. Ainda no tocante às novas possibilidades que um determinado objeto pode adquirir, moldado pelo princípio de reconfiguração dos manejos alquímicos, Dal Farra afirma que “[...] cada coisa perde os seus contornos culturalizados, se esbate e se torna uma parte de um outro todo que é uma imensa rede de significados se esbatendo contra seus significantes [...]” (DAL FARRA, 2014, p. 106). A leitura feita por Dal Farra comporta aproximar a teoria alquímica do *solve et coagula* com a produção poética feita por Baudelaire, que está sustentada,

transformação de metais menos nobres em ouro e prata. Quando isso é feito com ervas medicinais, o resultado é um medicamento poderoso. Quando isso é feito com a mente humana, o resultado é a iluminação espiritual [...]” (GREER, 2012, p. 36). No instante em que as recombinações são feitas no texto poético, seja através de apropriações ou recombinações, amplia-se o olhar para diferentes objetos culturais.

primordialmente, na ideia de transmutação alquímica, isto é, retirar um determinado objeto de seu lugar comum e lhe dar outra natureza.

Por fim, o outro ponto de discussão relevante desse artigo para o nosso trabalho (*Anotações de uma bibliógrafa*) diz respeito aos procedimentos linguísticos e literários que são invocados na produção literária para entrecruzar a poesia e o esoterismo sob o prisma da modernidade. Para responder a essa questão, Dal Farra recorre à figura de linguagem do oximoro, que se manifesta na união (em uma mesma construção linguística) de elementos contrários. Segundo sinaliza a autora, o processo de imantação entre os elementos díspares situa um dos principais postulados das ideias alquímicas – a convivência entre os diversos em estado de comunicação. A condição de oximoro é dramatizada por Maria Lúcia Dal Farra em diferentes circunstâncias, pois, em sua escrita poética, encontra-se desenhada a vivência de elementos aparentemente contrários em si, mas que, pelo trato da linguagem poética, encontra um “acordo possível”.

Muito além da escrita poética, a posição autoral da referida autora pode ser pensada também sob a ótica do oximoro. Em um depoimento proferido na Universidade Federal da Paraíba no ano de 2003, que veio a público sob o título “Minha Poesia de Mulher”, Dal Farra se coloca numa espécie de confessorário e problematiza a sua escrita criativa, colocando para os seus leitores quais são os procedimentos que lhe são caros no processo de criação literária. A autora coloca em miúdos questões consideradas e ditas fundamentais em sua poética, mas o que fica de mais instigante nesse texto é a corporeidade encenada pela escritora para descrever a sua poesia. O corpo (de modo proposital) é a primeira instância evocada com destaque em sua produção, corpo esse que é desenhado em condição esponjosa, aberto e pronto para absorver no próprio regaço a variedade do mundo.

Essa corporeidade sente-se outorgada para congregar em si os diferentes, como sinaliza a autora: “[...] é assim que meu corpo se converte num imenso pasto de alheios, comunitário e aberto para albergar a intensa variedade do mundo, para dar-lhe voz e direito de outras cidadanias linguísticas.” (DAL FARRA, 2003, p. 1). Desse modo, a poética da escritora mostra-se, pelo viés do corpóreo, como sendo responsável por alimentar-se de diferentes substâncias e ter uma atitude ressignificadora. Esse ato não acontece de modo passivo, mas, sim, como uma atitude primordialmente transformadora. O corpo de Dal Farra é dramatizado nessa fala como uma instância de agregação, de comunhão e de cumplicidade.

Cabe a esse imenso corpo – “morada dilatada” – funcionar como uma maquinaria para receber seres de diferentes realidades, díspares e diversos, e transformá-los em matéria linguística. Desse modo, podemos concordar que a relação entre a autora e o oximoro é bem

possível, pois, se essa figura de linguagem congrega em um mesmo momento do texto ideias diferentes, o corpo de Maria Lúcia Dal Farra, por meio de seus textos literários, abraça os elementos díspares para conceder novas prerrogativas para esses elementos através da poética da autora.¹¹

Podemos desenhar, desse modo, dois pontos importantes para apresentar um *flash* autoral de Maria Lúcia Dal Farra. O primeiro é uma conformação entre a imagem do esoterismo e da literatura da autora¹². Falamos isso, pois podemos observar um tripé que é sustentado até o momento pelos seguintes pilares: oximoro, corpo e esoterismo. Corpo oximoro teatralizado na condição de pousada hospedeira. Oximoro que mistura e funde os contrários, seja na crítica ou na produção literária da autora. Sendo assim, podemos notar que a teoria, a literatura e a performance de Dal Farra trabalham por construir uma imagem autoral esotérica / feiticeira / mística da autora.

Mas não é somente em trabalhos ensaísticos isolados da autora que encontramos essas reflexões sobre o universo místico. A tese de doutoramento defendida por ela na Universidade de São Paulo, em 1970, já apresentava reflexões contumazes sobre a alquimia e a literatura. A tese *A Alquimia da Linguagem: a Cosmogonia Poética de Herberto Helder* discute como o escritor português faz uso dos pressupostos da alquimia para usá-los em sua poética. Essa tese publicada em livro coloca em questão como Helder faz uso de leis e regras da arte alquímica de modo implicado no processo de sua escrita. São diversos pontos que são mobilizados pela crítica Dal Farra para sustentar o seu argumento central. Dentre eles, encontrar na poesia helderiana a presença das inscrições presentes na Tábua Esmeraldina, o tratado que compila as principais diretrizes dos fundamentos alquímicos.

Nessa Tábua encontra-se, dentre vários aspectos norteadores, a seguinte assertiva: “tudo que está em cima, está em baixo”. Essa guia diretriz solicita, para o diálogo entre duas esferas (superior e inferior) e para o estabelecimento de interseções entre diversos elementos, uma quebra de hierarquias. Na poesia “Obra ao branco”, presente em *Alumbramentos*, podemos verificar como a tônica da alquimia se faz presente de modo realçado na produção de Dal Farra. Esse poema encontra-se alocado na nona e última seção de poemas do referido

¹¹ Tomamos a figura de linguagem do oximoro para aproximar com o corpo autoral de Maria Lúcia Dal Farra. Tratamos disso, pois, conforme o estudo efetuado pela autora acerca da “Alquimia da Linguagem” está nas imagens proliferadas pelo oximoro uma das principais frentes das ciências alquímicas na linguagem, isto é, a conjugação em um mesmo plano de elementos que são (aparentemente) díspares. Atravessando esta ideia para a poética de Dal Farra, aproximando-a deste princípio, cremos que ela aposta em seu texto numa busca por trazer elementos diversos, apostando, por sua via, no diálogo que se pode travar por meio da diferença, afastando, portanto do paradigma de segregação.

¹² Ainda iremos nos debruar com outras imagens no decorrer deste trabalho.

livro, sob o título *La Dame à La Licorne*¹³ – uma coleção de tapeçarias que a poetisa se propõe a estudar para construir seus textos pelo crivo da intertextualidade. Em toda a coleção se destaca a presença de duas personagens centrais (como o título da obra em francês já indica): uma dama e um unicórnio.

A tapeçaria é, por sua vez, o mote para a escritora deixar emergir no texto lírico a sua verve de “leitora alquimista”, deixando resvalar a sua pulsão esotérica, portanto, em mais uma elaboração. O poema é iniciado com a convocação de dois elementos químicos que são fundamentais para a alquimia: o mercúrio e o enxofre, vejamos: “O enxofre / (no seu elemento) / se abriga sob a amendoeira - / e o leão branco das insígnias / que não tremula (por ser fixo) / - coagula, / Já o mercúrio se dissolve, atraído pela Virgem / (imã e irmã em condição).” (DAL FARRA, 2012, p. 138). Conforme os protocolos da alquimia, o carbono representa o elemento masculino marcado pela fixidez, já o mercúrio está direcionado para o feminino, volátil e tendido a certa maleabilidade.

Analogamente ao poema, o mercúrio, que representa o feminino, está sendo atraído pela virgem, já o carbono, o macho da alquimia, próximo ao masculino, está encostado à figura do leão. Com essa cena composta, virgem e leão, tal como mercúrio e carbono, entram num processo de combinação, através do pressuposto do *solve et coagula*. O carbono não tremula – coagula – em virtude de sua rigidez, já o mercúrio se dissolve (movido pelo solve) por meio de suas propriedades específicas. Organiza-se através da tapeçaria, da alquimia e da performance de Dal Farra um processo de simbiose desses elementos na poesia.

Já na segunda estrofe do poema, outra personagem é convocada, o unicórnio. Esse animal, por sua vez, coroadado através de fenômenos da natureza, tais como o “chuveiro de couro” e a “nuvem dos cascos cristalinos”, encontra na dama a parceira diletta para que possa executar um processo de cúmplice união e, também, de olhar sob o prisma revelador para o mundo. Chegando, por fim, na terceira estrofe, “Ambos / observam / (no espelho) / o exemplo da natura: / o que está em cima está em baixo - / e o espírito do unicórnio / percorre adentro as formas da dama.” (DAL FARRA, 2012, p.138). O mandamento que sugere: “tudo que está em cima está em baixo” (da alquimia, como vimos anteriormente) vai encontrar campana na poesia da escritora. Esse postulado propõe pensar na existência de um reflexo do metafísico na natureza.

¹³ *La Dame à La Licorne* é uma série de seis tapeçarias encontradas no Castelo de Boussac, na França, em pleno século XVI. Essa coleção está exposta no Museu de Cluny desde 1982, em Paris. Discutiremos mais detidamente sobre estas tapeçarias no capítulo: *A alquimia do olhar*.

Um enredamento se estabelece, portanto, com a leitura desse poema e da tese de doutoramento supracitada de Maria Lúcia Dal Farra. Encontramos um entrecruzamento de teoria e ficção, com destaque, nesse momento, para alguns procedimentos alquímicos que estão em estado de diálogo entre crítica e poesia¹⁴. Enquanto ela teoriza em *A Alquimia da Linguagem* sobre a tradição dos aportes alquímicos presentes em textos de Herberto Helder, numa leitura dos poemas dela, é possível encontrar a aplicação dessas mesmas teorias em seu trabalho ficcional. A alquimia se entremostra na poesia da escritora, entretanto, não existe uma declaração escancarada da sua filiação aos ideais alquimistas, é necessário ter um olhar atento para a sua poesia. Até quando se apresenta dessa maneira, Dal Farra coloca-se como cúmplice dessa arte esotérica, pois na alquimia existe um procedimento, comum entre os magos, de cifrar e de encobrir os trabalhos no trato com as substâncias químicas – raramente as fórmulas e encantamentos estão às claras. A autora embaralha esses pressupostos, cabendo ao leitor destrinçar esses entrecruzamentos discursivos (se lhe interessar).

Outro argumento sustentado por Dal Farra teoricamente para pensar sobre a presença do esoterismo na literatura é encontrado na seguinte aposta feita por ela: “[...] o percurso do esoterismo [...] poderia incluir o de reapropriação e iluminação de um mundo negado e marginalizado pela nossa cultura que, por ser reativado, acarreta como formas de resistência o insólito [...]” (DAL FARRA, 1986, p. 71). Mais uma vez, podemos encontrar essas ideias presentes no bojo das produções e exposições realizadas pela autora. Para estabelecermos um cruzamento entre elas, trazemos sua fala em entrevista dada a Floriano Martins, no *Diário de Cuiabá* em 2014: “A poesia só existe quando se coloca contra a linguagem que vigora, cavando frestas por onde significar outra coisa que ela mesma nem sabe o que é. Isso há um jeito de viver isso: no impasse”. (DAL FARRA, 2014, p. 2).

Cabe destacar uma palavra no discurso de Dal Farra: impasse. Está no impasse uma das principais inquietações de sua poesia. Não lhe importa encontrar um espaço simploriamente possível, calmo e confortável. O tributo que lhe cabe é a busca incessante por instaurar uma voz dissonante, um trabalho de encontro à correnteza. É nessa seara que cabe à autora apresentar os seus trabalhos, cujos temas margeados na literatura interessam-na com

¹⁴ Cabe referenciar, nesse momento, a dissertação intitulada *Sob o signo da posse*, produzida por Ivo Falcão da Silva, em 2013, no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, na qual é defendida pelo autor a existência de um entrecruzamento entre as produções teóricas, professorais e criativas de Maria Lúcia Dal Farra. Acreditamos que a autora produz teoria em sua ficção e ficção em sua produção teórica (dentre outros arranjos possíveis). Essas constatações se tornam possíveis fazer, ainda, pelos estudos desenvolvidos no projeto *O escritor e seus múltiplos: migrações*, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, que investiga as tramas de escritores com o perfil de docente, ficcionista e crítico, verificando como essas múltiplas atuações desembocam em seus variados textos. Por isso cremos que o perfil teórico de Dal Farra também percorre a sua poesia no tocante aos temas relacionados ao esoterismo.

especial atenção. Dentre esses podemos destacar a eleição de um jarro em uma toalha de crochê, de uma berinjela ao forno ou até mesmo de um bibelô. É uma poética das frugalidades, do pequeno, do esquecido. No cerne disso encontra-se o perfil da autora enquanto esotérica, pois está no esoterismo essa busca em trazer os elementos que estão situados em paragens inativas e encontrar a voz na fala do poeta.

Por esse caminho, são diferentes vias que podem dar acesso para delinear a presença do esoterismo em distintos campos de atuação na lírica de Dal Farra. Os espaços acessados até aqui não se esgotam na lírica da autora, haja vista que ainda podemos encontrar estudos teóricos da autora sobre o tarô¹⁵, além de encontrarmos delineadas em sua escrita poética imagens do zodíaco e da numerologia.

A numerologia, por exemplo, é um elemento bastante instigante para atrelarmos à poética dalfarreana. Existe um jogo presente nos livros de poesias da autora em estudo que nos levam para essa paragem, principalmente no que tange à presença do número três. As duas primeiras publicações da autora apresentam-se subdivididas em três partes, sendo que em duas seções do *Livro de Auras* estão presentes 33 poemas. Enquanto isso, no *Livro de Possuídos*, essa conta se adensa e podemos verificar que, em cada uma das três seções, há 33 peças líricas. Segundo as tradições esotéricas, o referido número pode desembocar em diversas interpretações. Conforme o pensamento pitagórico, o três é o primeiro número, haja vista que possui início, meio e fim. Já para o simbolismo mágico do Renascimento, o número três representa o poder e a perfeição (GREER, 2012). Esse tramado construído pela autora, ao mesmo tempo em que sugere uma intencionalidade, com o objetivo de demarcar uma crença no poder dos números, colabora para pensar a sua lírica, mais uma vez, como vinculada às artes mágicas.

Além disso, a quiromancia, uma arte milenar relacionada à leitura do destino humano através das mãos, é discutida em um poema de mesmo nome, “Quiromancia”, presente no *Livro de Auras*. O sujeito poético do poema em questão coloca-se como uma leitora das mãos, e, no centro dela, soerguem-se imagens relacionadas ao ato do toque. Tocar significa dar ânimo e vida aos objetos. Das mãos são retiradas leituras, interpretações. A palma da mão é texto que se coloca em signos cifrados para serem lidos. Acrescido a isso, a autora amplia sua rede de intervenções no campo esotérico, fomentando a formação do seu nome de autora.

¹⁵ Referimo-nos ao texto: *Uma leitura poética do tarot*, de Renata Bonfim. Nesse material, Dal Farra retoma de modo breve os seus estudos gerais sobre esoterismo (muitos deles suscitados no decorrer desse texto) e, em seguida, efetua um estudo teórico sobre a apropriação das imagens presentes nas cartas de tarô em analogia com imagens poéticas constantes no livro de poemas de Renata Bonfim. No texto aposta na apropriação de preceitos da tarologia em textos poéticos.

Esta primeira parte, portanto, preocupou-se em mostrar como existem indícios na crítica e na literatura da autora que comprovam a hipótese de uma filiação dela às artes esotéricas. Mas a imagem que abre este capítulo se faz mister retornar. O corpo que perpassa de roxo pelo Congresso da ABRAPLIP, que se destaca pela sua vestimenta e estilo entre os seus confrades, pode passar de modo incólume, admitamos, por um olhar desprezioso. Podem afirmar que foi a escolha de um dia usar aquelas cores e combinações. Dizer ainda que as escolhas daquele corpo se apresentar daquela maneira não desencadeiam questões a serem pensadas, tanto na sua poética, quanto na sua imagem pública, pois pode ser considerado como um fato isolado.

Mas aquele corpo que atravessou o Congresso de Professores de Literatura Portuguesa perpassa de modo semelhante por diferentes espaços públicos. É notório em sua atuação enquanto escritora a presença da cor lilás em seus diferentes tons, da sua roupa e desembocando nas capas de seus livros. Esse corpo-imagem que capturamos nesta tese para apresentar Dal Farra não se restringe àquele momento: se prolifera em vários contextos. Espraia-se por diferentes mídias e espaços de visibilidade.

Perscrutando estes signos, interessa-nos apresentar um desenho autoral para Dal Farra, encontrando na sua imagem performática pública um curso para pensar também sobre aspectos da sua literatura. Concordamos com Dal Farra quando ela diz, quando questionada sobre o seu perfil autoral, que ela é, em verdade, uma colcha de retalhos – um *patchwork*. Diríamos mais, todos os escritores estão numa condição de múltiplos pedaços organizados em uma imagem falivelmente una. Não estamos aqui interessados em afirmar que a imagem de autora que propomos para Dal Farra é a mais assertiva ou que descobrimos uma chave de leitura definitiva para auxiliar na compreensão de sua literatura. Ao contrário, na sua colcha de retalhos queremos apenas uma tira de pano desse mosaico: escolher um pedaço da sua “constelação zodiacal” e investir numa imagem (inevitavelmente evanescente) de autor.

2.2 SIGNO DE AR (E ÁGUA)

Meu corpo anda oco pelo aborto dos sonhos que nutri placentariamente pacientes. Sou caramujo carregando a casa vazia. Quem será o habitante? (DAL FARRA, 2005, p. 33)

O corpo movimenta-se por diferentes espaços e vai configurando-se de modo prismático por essas distintas veredas por onde caminha – compõe-se de modo móvel, vários, múltiplo. Esse mesmo corpo tem arraigada em si, ainda, a possibilidade de instaurar leituras para si próprio, mas, além disso, de solicitar através dele leituras para o outro e para o mundo – uma instância contestadora e revisionista. Se os estudos sobre o esoterismo astrológico afirmam que os nascidos sob o signo de ar carregam em sua instância corporal a capacidade de serem mutáveis, permeáveis, conciliadores, o corpo de Maria Lúcia Dal Farra (que nasceu astrológicamente em ar) tem como traço marcante o seu permeio por diferentes espaços.¹⁶

Esvoaçante, o corpo de Dal Farra está em diferentes espaços públicos, colocando-se como chamariz para diferentes questões, como que organizado em paradigmas voláteis. Notoriamente, essa mesma corporeidade, que se encena nos diferentes espaços, aflui para a sua poesia, crítica, entrevistas e depoimentos. Nesta parte de nosso trabalho, selecionaremos um elenco de imagens de Dal Farra em distintos contextos e observaremos como a sua performatização autoral pode ser capturada também em seus textos. Para tanto, investiremos em um traço da composição autoral de Dal Farra – a esotérica – para arquitetar um retrato (entre outros que poderiam ser feitos) para a escritora.

Pensamos assim, alinhados às proposições de Jacques Derrida, quando o filósofo discute especificamente sobre os conceitos de nome próprio e assinatura. Segundo ele, não podemos pensar a imagem do autor – o nome do autor – como uma elaboração fechada e acabada. Aceitar sem o cunho da dúvida o nome estampado na capa de um livro, conto ou novela significa estar assegurado em um pilar de singularidade, sustentado em um olhar monolítico. Isso denota, além disso, atrelar a autoria a uma imagem pronta, definida. Derrida, no entanto, aposta em um nome de autor em risco, constantemente possibilitado a ser refeito e

¹⁶ Apesar de percorrer de modo vários por diferentes espaços, não podemos perder de vista que existe na performance pública da autora um desejo de unificação da sua imagem ao trajar-se monocromaticamente de roxo. Uma intenção, portanto, de direcionar os leitores da poética do seu corpo por uma senda interpretativa que seja, dentre elas, a do esoterismo como a que apostamos nesse trabalho.

proposto de antemão à multiplicidade. Um nome de autor funciona aberto para o campo do diapasão, podendo ser tratado de modo caleidoscópico.

Acreditando que o “[...] o ato de assinar, [...] não se reduz à simples inscrição de seu nome próprio, esforça-se por um rodeio suplementar, em reapropriar a propriedade sempre já perdida no nome mesmo [...]” (DERRIDA, 1996, p.108), percebemos que o nome próprio de Maria Lúcia Dal Farra está situado em uma zona instável, considerando-se que ela é lida sob diferentes miradas: a voz feminina entoada de modo marcado na poesia, a mulher de rapina, apropriadora e leitora de obras artísticas de vários autores, a dona de casa ou mesmo a crítica, a intelectual, a professora universitária ou pesquisadora.

Dentre esses vários contornos que são sugeridos pela crítica à Maria Lúcia Dal Farra, podemos verificar o quão múltipla é sua representação pública. Sendo assim, são processadas diversas contra-assinaturas para a escritora, utilizando a dicção derridiana. Essas contra-assinaturas corporificam a amplidão do nome de autor, pois não agregam o punho do autor de modo pronto, único, mas, sim, como uma assinatura autoral (vária em si) geradora de diversas contra-assinaturas, em situação de jogo e confronto. Nesse caminho, propomos neste trabalho, também, uma contra-assinatura para a escritora: a de esotérica – mulher afiliada às artes alquímicas, ao zodíaco, à feitiçaria (entre outros). Isso significa que Dal Farra não requisita em sua imagem performática uma elaboração somente e se modula de maneira constelar.

Salientamos que essa proposta objetiva construir um possível nome para a autora, não fixando, mas suplementando os que já existem. Cabe ainda frisar que perceber Dal Farra por esse crivo representa um *plus* à fortuna crítica da autora, tendo em vista que ainda não foram desenvolvidos estudos sobre a sua poética que procurem pesquisar esses aspectos. Cremos ainda que o seu corpo é uma das caligrafias que são perpassadas pelo princípio da transmutação, hipótese central de nossa tese.

Assim, começamos essa discussão a partir de uma captura do corpo de Maria Lúcia Dal Farra no vídeo-documentário feito por Tatiana Lohmann, *Palavras, 1 piano e 20 gatos*¹⁷. Nesse material audiovisual somos apresentados à intimidade de Maria Lúcia Dal Farra em cenas do seu cotidiano particular. No vídeo conhecemos a sede da Fazenda Lajes Velhas, situada no interior do estado de Sergipe, espaço em agrega um casarão antigo, uma estância para a criação de animais, além de um vasto campo para o cultivo de diferentes plantas e árvores. Nessa fazenda, Dal Farra mora com o seu marido, também escritor, Francisco

¹⁷ Acessamos a versão do documentário disponibilizada na página: < https://www.youtube.com/watch?v=s6_IfMae7gM>.

Dantas¹⁸; o documentário se interessa em apresentar a vida do casal que vive imerso na literatura, tendo ao fundo, com uma *voz em off*, trechos das produções literárias dos respectivos escritores.

Maria Lúcia Dal Farra é apresentada sob uma faceta além da literária de início, pois vemos a autora cantando árias líricas acompanhadas de suas dedilhadas no piano imponente e os sons emanados parecem invadir o imenso casarão colonial. O corpo todo em trajes lilases, até mesmo as unhas e anel que, em *closes* da câmera, destaca as dedilhadas habilidosas no instrumento musical, mostra-se desenvolto no campo da música. Apresentá-la dessa maneira, faz emergir outro traço biográfico da autora: a da pianista e musicista, pois, além de sua formação em Letras, ela tem formação em piano clássico. Acrescido a isso, na juventude, teve a oportunidade de cantar de modo amador em sua cidade natal, Botucatu-SP, e ter participado de programas musicais¹⁹.

Entremeado a esse corpo que desliza pela fazenda, podemos acompanhar as imagens de fotografias ancestrais dos escritores postos em quadros. A mesma poetisa, em outras cenas, caminha pelos arredores da fazenda, lidando com animais. O título do documentário realça a presença das palavras-chave que podem sintetizar a figuração dos autores na obra fílmica sob o olhar de Lohmann: o piano, as palavras e os gatos. Os felinos, último elemento dessa série, são personagens integrantes e ativos no decorrer do filme, haja vista que percorrem a casa e seus arredores volta e meia. Os animais, com a presença da câmera, mostram-se arredios, esquivos, acrobáticos e *performers*.

Carlos Graieb, em matéria intitulada *Os frutos do bem*, no ano de 2002, na época do lançamento do *Livro de Possuídos*, destaca, no início do texto, a composição da sede da Fazenda Lajes Velhas com traços folhetinescos, caracterizando-a como habitação assombrada por fantasmas e abrigadora de gatos que, segundo ele, descendem de uma mesma antepassada materna. Nota-se como a crítica adere também ao campo místico/esotérico para descrever não somente a autora, mas seus arredores, sua casa – o local que a abriga. A perspectiva desse crítico se alia ao olhar de Lohmann e compactuam em retroalimentar uma imagem para Dal Farra como sendo mística.

¹⁸ Francisco Dantas é escritor sergipano, teórico e foi professor de literatura brasileira e portuguesa na Universidade Federal de Sergipe. Dentre eles, podemos destacar *Os Desvalidos* e *Coivaras da Memória*.

¹⁹ Uma das primeiras investidas de Maria Lúcia Dal Farra no campo das artes foi através da música. A sua família – Domene Dal Farra – tem tradição no campo musical, com destaque para o pai da escritora, que muito colaborou para a sua formação nessa área. Além de suas apresentações familiares na juventude, Dal Farra chegou a participar do programa de calouros de Ary Barroso. Segundo depoimento da autora na Academia Botucatuense de Letras, quando do seu ingresso como imortal, foi a partir desse momento que sua carreira se esborou, pois o seu pai foi alertado que os bastidores da cena artística não serviam para uma moça de família. No entanto, a musicalidade é uma marca indelével de sua produção.

A fazenda exposta para os leitores representa o reduto no qual Maria Lúcia Dal Farra colabora para construir a sua figura de autora. Nas suas imagens públicas, elaboradas por diferentes textos, utiliza-se o recurso da sua casa, do interior, da reclusão, da escrita solitária para formar um nome de escritora. O ambiente doméstico, o trato com os alimentos, a poesia que se faz no seio da intimidade, atrelada a uma residência que é formulada por meio da inscrição enigmática e espectral, é a paisagem que auxilia uma estampa de autor para Dal Farra. A casa é uma espécie de macrocosmo para o corpo da poetisa: uma escrita repleta de signos cifrados e, ao mesmo tempo, solícito para que os leitores se coloquem como decifradores. Um corpo que se apresenta nebuloso, requerente de uma interpretação, similar a casa: repleta de mistérios e esconsas memórias.

Além disso, ambos (Lohmann e Graieb) elegem a imagem do gato em suas descrições para colar à da autora, reiterando, portanto, em certa medida, a elaboração esotérica da escritora. Os gatos, segundo a tradição cultural e imaginária acerca da feiticeira, representando o enigmático, o informe e o escuso, são os companheiros dessa personagem, estando sempre ao seu redor nas magias. Do mesmo modo que o animal carrega em si, simbolicamente, a imagem do dissipador de energias, a feiticeira trabalha com o uso das energias com as suas poções e encantamentos. De modo similar, podemos trazer uma interlocução entre o gato e Maria Lúcia Dal Farra de dois modos: primeiramente pelos dados biográficos, a mulher criadora e amante dos gatos; o segundo modo apresenta a ficcionista que traz a figura do mesmo animal em sua ficção.

A adesão aos gatos no campo biográfico de Dal Farra se faz presente, de modo marcante, em *Palavras, 1 piano e 20 gatos*, no qual podemos observar o criatório desses animais na sede da fazenda, além dos felinos estarem em algumas cenas em que a autora se faz presente. Essa relação faz endossar a imagem autoral de Dal Farra acoplada a esse bicho, ambos compartilhando da simbologia do mistério, e de repartirem uma ligação com forças energéticas imensuráveis, segundo a concepção esotérica. Contudo, essa construção próxima ao felino se difunde em outras imagens públicas da autora, em diferentes mídias, tal como a fotografia que compõe o miolo da edição especial do Jornal *O Galo*²⁰, de Natal – RN, quando

²⁰ A matéria do jornal cultural *O Galo*, de 2000, traz uma edição especial tratando da produção de Maria Lúcia Dal Farra, considerando os seus diferentes papéis desempenhados, pois o folhetim apresenta textos críticos da autora, poemas inéditos (na época) e uma entrevista que demonstra preocupação em mostrar as diferentes facetas da autora, desde a intimidade com o marido escritor (tema recorrente em perguntas para Dal Farra) até a sua atuação na universidade. Nas fotos, esse perfil prismático da autora é reiterado, pois a vemos em seu ambiente formal de trabalho, entre escrivãzinha e computador e, por outra via, podemos vê-la em cenas despojadas, da cotidianidade.

a escritora aparece em uma imagem afagando um gato, mostrando extrema cumplicidade e satisfação com o bicho.



Figura 1 – Recorte de jornal
Fonte: Jornal O Galo, RN, 2000.

De modo semelhante, em 2013, em matéria do *Jornal UFS*, comemorativa do seu prêmio Jabuti²¹, Dal Farra faz questão de posar para o fotógrafo, novamente, em sua fazenda, no centro de sua intimidade, postada de roxo em sua indumentária, mostrando desenvoltura no ambiente doméstico, posando confortavelmente em sua janela e tendo como pano de fundo (mais uma vez) quadros dos seus familiares nas paredes do casarão colonial. E, reiteradamente, numa outra fotografia, é flagrada sentada em uma cadeira e, ao seu lado, também em uma cadeira semelhante, senta-se um gato que, tal qual a autora, posiciona-se de modo austero para a câmera. Com esses materiais, somos impelidos a constatar o quanto a autora apresenta atrelamento a esse tipo de felino, e sua imagem autoral pode ser construída emparelhada às representações desse animal, tal como investimos neste momento do trabalho.

²¹ Maria Lúcia Dal Farra recebeu o prêmio Jabuti na categoria poesia no ano de 2013. Esse fato representou um momento importante para a autora, pois ela se considera hoje, pela vitrine da premiação, mais lida, e sua produção mais problematizada pela crítica. Realmente isso acontece, pois o livro *Alumbramentos* foi muito mais vendido (e de modo mais rápido) com a divulgação do prêmio.



Figura 2- Recorte de jornal
Fonte: Matéria do Jornal UFS, 2013.

Na referida matéria, Márcio Santana, entrevistando a autora, parece também instigado pela sede da fazenda e, do mesmo modo, com a presença frequente dos gatos e questiona a necessidade (e fascinação) de ter tantos gatos por perto dela. A esse questionamento ela traz uma resposta bastante elucidativa para a nossa proposta, leiamos a transcrição: “É fácil responder; basta olhá-los. Eles são lindos, inteligentes, chamegosos, amiguiros, roçantes e adoram colo.” (DAL FARRA, 2013, p.11). Através disso, inicialmente, a escritora mostra a sua proximidade com o bicho e acrescenta: “Além disso, são campo magnético – quando estou mal, dissolvem essa energia ruim; quando preciso me comunicar com alguém (e o meu celular da Vivo – que é uma morta – quase não funciona aqui na roça), basta mandar uma mensagem através deles que a pessoa recebe de imediato e eficazmente!” (DAL FARRA, 2013, p.11).²²

Ora, com essa resposta concedida por Maria Lúcia, podemos perceber que esse animal não está presente na seara da artista de modo aleatório. Podemos observar, ainda com essa fala atrelada ao gato, o quanto esse animal está carregado de misticismo na dicção da autora. Ele não é somente um bicho de estimação, ele é um instrumento de trato com energias sobrenaturais: até mesmo de comunicação sensitiva quando o telefone falha na casa (na voz da escritora). Com isso, um ponto se faz importante realçar: a imagem do gato sustenta um

²² Ironicamente, Márcio Santana inquire em sua entrevista se o Jabuti (referindo-se ao troféu do prêmio) tem uma vida “pacífica” com os gatos, e ela responde, dando plena supremacia aos seus felinos, da seguinte maneira: “[...] levando em conta que meus gatos poderiam estranhar aquele ilustre quelônio, dei o Jabuti à minha mãe, assegurando, assim, o reinado perpétuo deles na minha casa e no meu coração”. Por meio dessa declaração, podemos ratificar a importância que esses animais têm na performance autoral de Dal Farra.

tripé para a composição de um retrato da autora: gato constante na biografia (e de modo reiterado em diferentes imagens públicas); gato como elemento a negritar a imagem mística da autora e, por fim, o felino que se desenrola para a produção ficcional dalfarreana.

Esse felino se faz presente também na escrita poética, mostrando como a construção autoral é vivificada por Dal Farra também na sua ficção. Assim, encontramos no *Livro de Auras* três poemas que trazem os felinos como centro, a saber: “Gato”, “Gatos e “O gato”. Nesse limiar, por exemplo, a poesia “O Gato” segue a descrição do contato entre o sujeito e o bichano. 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 pode ser visto nos seguintes versos: “Gatos têm o andar etéreo / da hera sobre pedra. / De pássaros os olhos. / feitos para a sombra / (para o sono).” (DAL FARRA, 1994, p.37). Além disso, parece que o felino é muito importante para a escritora, pois esse se entrelaça nos seus pensamentos, assim como nos vãos da memória afetiva. Poetizar sobre isso significa a possibilidade de compreender as tramas emaranhadas de Maria Lúcia Dal Farra com a simbologia do animal.

Em outro poema – “O gato” – permanece a construção do bicho pelo princípio do enigma e do indesvendável: “Uma palavra para o gato: ágil. / Também unha, preguiça, pupila. / O resto / é o que ele / (entre uma e outra delas) / preenche de charme delgado – / enigmático [...]” (DAL FARRA, 1994, p. 18). O gato pode se aliar ao corpo de Maria Lúcia Dal Farra, um corpo místico, sem respostas, preche de inquirições e que, ao se apresentar dessa maneira, mostra como entre ela e o felino existe uma rede complexa de interligação. Esses tecidos de transações revelam como a apresentação do corpo da autora se interessa em não mostrar respostas definitivas, taxações, rótulos fabricados, mas, sim, uma rede de possibilidades.

Dentre elas, podemos associar que os gatos e Dal Farra comungam de um corpo em *devir* que se estende pelo encaminhamento do inacabado, sempre disposto em vias de refazer-se, nos seus diferentes espaços de atuação. Entre esses corpos se faz patente uma notação, os diversos felinos da autora – do vídeo, das fotografias e da ficção – se configuram como acrobáticos, multiformes e desenvoltos. Por essa via, Dal Farra procura performatizar-se do mesmo modo: múltipla, diversa, seu travestimento indicia um corpo de contestação e ocasionador de estranhamento para seu público observador/leitor, trazendo como elemento motriz a inquietação. Os gatos “dependuram-se pelos vãos dos pensamentos”²³ dos seus

²³ Apropriamo-nos do trecho do poema “O gato”: “[...] Mas (felino) ele se enrosca incisivo/novão do meu pensamento / e dependura-se / (em telepática acrobacia) / nas suas prerrogativas.” (DAL FARRA, 1994, p.18).

leitores nas poesias, colocando o princípio da interrogação como paradigma norteador, o corpo de Dal Farra apresentado tenciona a sua performance pelo espaço da inquirição.

Esse mesmo poema sobre os gatos foi o eleito por Maria Lúcia Dal Farra para ser recitado no VI Festival de Poesia de Granada – Nicarágua, em 2010²⁴, filmado e disponível pela instituição promotora, em vídeo, na internet. Nesse material, Dal Farra, vestida de modo habitual, acompanhada do *Livro de Auras*, declama para o público partes de sua obra. As suas mãos seguem compassadamente o ritmo da poesia, e parece que mulher e gato, naquele momento, entram num processo de interseção – ambos se compreendem e se enxergam como corpos que em sua representação demandam serem lidos, demonstrando como o corpo pode se propagar em diferentes locais, alimentando a sua constituição e imagem pública de escritora aliada ao esoterismo.

O corpo de Maria Lúcia Dal Farra, em consonância com a imagem autoral que apostamos, modela-se em estado de plasticidade. Para retomar o emblemático poema de Adélia Prado, “Com Licença Poética”²⁵, o corpo dalfarreano se configura também de modo similar ao do sujeito feminino daquele poema: desdobrável²⁶. Plástico e desdobrável, o corpo se situa em uma zona que constantemente recobra um estado de reivindicação, de tomada política. Deleuze, no texto *A Dobra*, indica-nos que a corporeidade não é instaurada somente pelas formas irredutíveis e reducionistas, mas também como uma dobra, marcando, assim, a possibilidade de percebermos o outro como uma constelação de outros possíveis, não feito de unicidades, mas, sim, de múltiplos, sob o estado de elasticidade.

Segundo Deleuze, no tocante à expressão corpórea, não existem separações limítrofes entre o que ele chama de corpo “fluido e rígido”. O filósofo prefere pensar na ponderação entre eles, valendo-se do jogo de mutualidade estabelecido. O que existe, portanto, efetivamente, é o trânsito entre os dois princípios²⁷. A imagem da dobra utilizada por Deleuze

²⁴ Acessamos a versão desse vídeo na página: <<https://www.youtube.com/watch?v=hJHFRfzWUZo>>.

²⁵ “Com licença poética” está presente no livro, coletânea de poemas, *Bagagem*, de Adélia Prado.

²⁶ A concepção da poética de Maria Lúcia Dal Farra como sendo pautada sob o princípio do desdobrável está delineada no artigo *A razão construtiva e o rendilhado poético de Maria Lúcia Dal Farra*, de Teresa Cabañas, publicado na *Revista Estudos Feministas*, da Universidade Federal de Santa Maria. A pesquisadora toma do poema de Adélia Prado, “Com Licença Poética”, a expressão desdobrável para considerar que “[...] observando a si mesmo, é trabalho de distensão dos limites expressivos da subjetividade feminina [...]” (CABAÑAS, 2005, p. 548).

²⁷ Sobre isso, Deleuze sinaliza: “Um corpo tem um grau de dureza assim como um grau de fluidez. [...] À certa velocidade do barco, a onda torna-se tão dura quanto um muro de mármore. A hipótese atomista de uma dureza absoluta e a hipótese cartesiana de uma fluidez absoluta juntam-se tanto melhor por comungarem no mesmo erro, estabelecendo mínimos separáveis, seja sob a forma de corpos finitos, seja, no infinito, sob a forma de pontos.” (DELEUZE, 1991, p. 17).

é bastante salutar para pensarmos que o corpo do autor não pode ser concebido como que composto por uma superfície lisa, mas, sim, como sempre formulado por vilosidades que podem revelar outras possibilidades, outras assinaturas. À medida que um retrato para um autor for sendo construído, existirão novas possibilidades em estado de dobra para serem desveladas²⁸.

No momento do texto em que pensa sobre as “exigências de ter um corpo”, Deleuze pondera que um corpo não pressupõe a mera exposição clara de nosso íntimo ou espírito. Em verdade, a necessidade de termos um corpo é justamente mobilizada por nossa obscuridade. Se em nossa corporeidade o que há de mais latente são nossas obscuridades, cabe pensar que as exposições feitas pelo corpo sempre serão um fragmento, um pedaço de uma obscuridade que vem para a claridade, mas sem fixidez, pois “[...] o claro imerge no obscuro e não para de nele imergir: ele é claro-obsuro por natureza [...]” (DELEUZE, 1991, p. 136). Por isso, esse corpo de Dal Farra colado à imagem do gato será somente uma dobra que, ao longo da tese, desdobraremos em tantas outras e, mesmo que queiramos, por fins pedagógicos, manejar um conjunto de imagens falivelmente finitas para esse corpo, teremos a noção de que será constantemente um trabalho debalde, pois as dobras são infinitas e incontáveis²⁹.

Consoante a isso, se, por um lado, a imagem do gato indicia um contorno autoral esotérico para Maria Lúcia Dal Farra, fornecido por diferentes expressões midiáticas, por outro lado, essa imagem que é potencializada pela autora em suas apresentações públicas não se restringe a esse campo semiótico temático somente. Por outros rumos, esse corpo – dobra, desdobrável, elástico – permeia essas paisagens com vistas a construir um retrato de si. Para tal intento, trazemos uma fotografia do ano de 2002, promocional à sua segunda obra, divulgada na revista *Veja*.

²⁸ O trabalho de Deleuze, que elege o barroco e Leibniz como os paradigmas para o desenvolvimento de seu pensamento, soergue o conceito de dobra como sendo importante para o presente trabalho. Dentre os múltiplos aspectos que o autor desenvolve em sua argumentação, cabe suscitar que ele reverte a visão platônica de dois mundos e pensa o mundo dividido por uma dobra. Essa dobra significa comunicação e expressão de outros possíveis. Essa perspectiva lembra ainda que a dobra barroca é vetorizada rumo ao infinito e, sendo assim, assume uma posição sem finitudes determinadas. Assim, “[...] ele [o Barroco] projeta mil dobras de vestes que tendem a reunir seus respectivos portadores, a transbordar suas atitudes e a ultrapassar suas contradições corporais [...]” (DELEUZE, 1991, p.202). Compondo a poética de Dal Farra como mobilizada pela transformação, ela escapa da univocidade e se compõe como múltipla. As imagens que faremos proliferar neste trabalho também são múltiplas. Assim sendo, o operador teórico de “dobra” será bastante produtivo para este estudo.

²⁹ É importante realçar que o conceito de dobra está sendo operacionalizado para perceber que a fixidez colocada pelo corpo trajado em roxo, ao mesmo tempo em que proclama um desejo de chapar uma imagem para o público leitor/observador de sua poética, abre para um campo múltiplo interpretativo, em estado de dobras. Dentre essas dobras do corpo, nesse trabalho, encontramos o esoterismo, a reivindicação, a liberdade e a perquirição de signos femininos para que estes sejam resignificados.



Figura 3

Fonte: Revista Veja – *Os Frutos do Bem*, por Carlos Graieb. 2002.

Na fotografia, Dal Farra posta-se para a câmera tendo como corolário diversas frutas que ornaram a imagem da escritora. Essa foto tem duas motivações principais, a primeira está implicada com a ação de promover o livro da autora, tendo em vista que uma parte da publicação, com cerca de três dezenas de poemas, sob o título de *Vergilianas*, tem como títulos e temas geradores nomes de frutas, verduras e legumes. A imagem serve, portanto, a uma primeira vista (e logicamente), como estratégia mercadológica promotora para a publicação. Por outra via, esse corpo de Dal Farra exibido no retrato da reportagem estimula questões que são fundamentais para estudarmos a poética e construção autoral dela.

O corpo em lilás e preto carrega nas mãos, numa gestualidade montada pelo fotógrafo, duas alcachofras que em seu poder perdem a condição estrita de verdura, transformam-se em um buquê, objeto de íntima cumplicidade. De maneira similar, as frutas dispostas atrás da imagem de Dal Farra aparentam estar em sua posse, em seu domínio. Tal perspectiva direciona para pensarmos, inicialmente, a proeminência do sentimento / sentido de posse em sua poética. O ato de possuir está presente incisivamente na poesia da autora, não é à toa, por exemplo, que o nome “possuídos” encabeça uma de suas publicações. A sua corporeidade serve como uma hospedaria para receber diferentes produtos culturais, tudo se torna mesa para sua poesia, como ela comenta rememorando a emblemática frase de Herberto Helder.

Esse corpo se modula com uma frequência materna de modo contundente, pois abriga os diversos em seu interior, trabalha e convive com cada um deles, corporificando-os, finalmente, por meio da linguagem literária, em poesia. Sendo assim, Dal Farra informa: “Num desejo de deitar com o mundo, de conter a natureza dentro de mim, de tomar posse de

todos os seus elementares através da palavra, tenho sido, sempre, possuída por eles: os seres da realidade material [...]” (DAL FARRA, 2003, p. 1). Possuir, na poética de Dal Farra, não é um verbo que toma vida por meio da ação de ter, adquirir, em via de mão única, justamente o contrário também se faz possível: ser tomada pelo objeto possuído.

Possuir significa poder transformar e ser transformada. Nessa trilha, podemos retroceder à primeira parte desse trabalho e sublinhar a principal prerrogativa que está presente nos ideais alquimistas: a modificação. Para que o metal menos nobre seja transmutado em outro com maior nobreza, é necessário que o corpo do alquimista, conjugado com elementos físicos, tal como a pedra filosofal, aja em prol dessa transmutação. A poética alquímica do corpo de Dal Farra solicita como a sua principal função, do mesmo modo, transformar por meio de corpo e palavras. “Conceder novas cidadanias” para os objetos culturais apropriados é a função desse corpo em estado de ressignificação. Através desse ato, o seu projeto utópico em “inundar o mundo de poesia” vai sendo colocado em atividade, por meio de uma corporeidade agregadora e, por que não, sugadora. Não obstante, a sua posse não se mostra como mera devoradora, vai agindo pelo devir mãe: doação, entrega e distribuição.

O poema “Dionéia” imprime essa pulsão possessiva da poética de Dal Farra. A respectiva planta está classificada no grupo das carnívoras, e o texto lírico recorre ao campo semântico ligado ao vocábulo engolfada – “sugadores”, “cerdas”, “alados” e “língua” – com o objetivo de compor a ideia de voracidade. O metapoema procura acercar reflexões sobre a poética dalfarreana. No início, o corpo acolhe com as mãos em concha o tão esperado hóspede e, aos poucos, com uma sensualidade cortante, vai sendo progressivamente engolido, processado, possuído. Passando por uma festa de prazeres orgásticos, o ser engolfado é recepcionado com requintes de menestrel e levado, por fim, à tragédia mais sublime da sua existência: a morte. Essa morte não é marcada pela cicatriz da dor, mas sob a insígnia do prazer: excesso de gozo, gritos e líquidos.

Lendo o poema de modo a perceber como a posse na lírica de Dal Farra se faz presente, observa-se que a sua escrita tem como um vinco indelével o “canibalismo poético”. A devorada do outro, da poesia, em seu corpo em estado de dilatação, recebe essa variedade e se comunica, troca e se transmuta. Esse processo, não obstante, passa pelo risco: sua poética é despenhadeiro, é um arremesso rumo ao outro, e o resultado é sempre imprevisível. Assim, o corpo de Dal Farra, que na fotografia se apossa do universo natural ao seu redor, em sua poesia, comporta-se de modo semelhante: possui o outro e o transforma. Sua corporeidade está pronta a receber a alteridade sob a condição de que os vetores de troca e diálogo se estabeleçam constantemente.

Além disso, o corpo da autora é tratado pela mesma, em seus depoimentos, como se fosse o da mulher possuída, que tem o outro e o diferente vivendo em seu regaço. A mulher que não é marcada pela unicidade e pelo indivisível, mas justamente o contrário; fêmea que traz em sua morada outros, a coletividade. A divisão e o compartilhamento são as suas principais forças motrizes. Sendo assim, trazemos à luz do nosso trabalho esse corpo vestido de roxo, uma bruxa – mulher – contemporânea. Se ela teve a voz calada e sua vida lançada ao margeamento na história, no corpo de Maria Lúcia essas mulheres retornam, donas de si e com o direito pleno da fala.

Sobre o corpo da mulher possuída, Michel Foucault, em *Os anormais*, alerta-nos que ele é marcado por uma tensão de forças, pois, no ato da possessão, o corpo da mulher está sendo invadido por pulsões exteriores que desejam comandar, mas, por outro lado, esse mesmo corpo é instância de resistência, pois ele luta por não ceder a esse mesmo ato. Nesse circuito, podemos observar que a possuída representa um corpo ambíguo, dotado de forças multivetoriais em situação de confronto. Na cena da poesia de Maria Lúcia Dal Farra, o corpo da mulher possessa é encenado como instância de recepção, modificação e embate³⁰.

Por essa via, o estranhamento da mulher vestida monocromaticamente é o impacto da representação autoral de Dal Farra. Nesse ato aparentemente simplório, existe um potente discurso afirmativo e cênico. O corpo transvestido é de feiticeira, é de sujeito feminino recobrando a liberdade do vestir-se como acha e melhor lhe convém; é chamariz e desconcerto. Uma das hipóteses desse trabalho é que a escritora usa desse recurso do vestuário para personificar em sua instância corpórea algumas de suas convicções que estão espalhadas em seus trabalhos ficcionais e teóricos.

Descobrir-se como um cadinho de bruxa na década de 70 foi aflorando e se consolidou no decorrer das décadas, podendo ser testemunhado em seus vários escritos até a contemporaneidade. Essa representação da bruxaria de sua pele segue em correnteza rumo à sua poesia através de duas vias possíveis: o trato com os alimentos e seu poder de transformação, além do corpo clausura que reivindica espaço e liberação³¹.

³⁰ Para Foucault: “[...] o corpo da possuída [...] é um corpo múltiplo, é um corpo que, de certa forma, se volatiliza, se pulveriza numa multiplicidade de poderes que se enfrentam uns aos outros, de forças, de sensações que a assaltam e a atravessam” e complementa “o corpo da possuída mesma que é a sede de uma multiplicidade indefinida de movimentos, de abalos, de sensações, de tremores, de dores e de prazeres [...]”. (FOUCAULT, 2010, p. 178). Ao caracterizar o corpo da possuída, Foucault delinea a complexa rede de poderes que se instauravam perante esse corpo, pois, comumente, ele é o corpo da religiosa tomado pelo demônio que está sendo, ao mesmo tempo, inquirido pelo confessor. No tocante ao corpo de Dal Farra, ser possuído é um dom de benesses, pois se torna em maquinaria de processar outras possibilidades – antropofágica, regurgitação do outro e reconfiguração de si.

³¹ A ideia de corpo clausura que reivindica liberdade será melhor debatido na terceira seção deste capítulo – *Demandas do corpo*.

Nessa primeira possibilidade, são os seus poemas vergilianos que tratam com maior ímpeto do poder das frutas e ervas. Para a feiticeira, em suas poções e caldeiradas, o alimento em apuradas combinações tinha o poder de modificar rumos, transformar a realidade e curar. Os alimentos da poética de Maria Lúcia encontram no pomar a capacidade similar de transmutação. Os alimentos escapam de seu estatuto matéria e adquirem um novo estatuto sob a outorga da linguagem. Alguns de seus poemas, também, recorrem ao espaço da cozinha para arrematar os alimentos. A cozinha se configura como o local elegido para essas transformações.

Como exemplo disso, a poesia “Receita Hermética” vai contar das travessias que a leguminosa berinjela passou em diferentes civilizações, sob o signo, mais uma vez, do “solve et coagula” da alquimia. Inicialmente no texto lírico a leguminosa é descrita como se fosse a prosopopeia de um grande guerreiro, aventureiro do mar, que atravessa oceanos entre Índia e Portugal para cumprir o seu périplo e chegar às mesas para a degustação. Na segunda estrofe do poema, a receita inicia seu preparo; aberta em barcaças, a berinjela é colocada no forno. No exato instante em que é lançada para o cozimento, o “solver” e “coagular” alquimista é invocado na poesia de Dal Farra para que a transformação seja realizada. E assim se faz: o alimento cozido galga espaços e mares nunca navegados.

Palmilhando essa mesma estratégia, na seção “Lição de casa”, do *Livro de Auras*, encontramos diversas poesias que recobram para a cozinha o espaço dileto de transformação e poder. Em “Sustância”, a polenta da nona se torna a pauta principal de sua poesia, elegendo um ato do cotidiano: o preparo da comida em um fogão de lenha. Só que a pasta amarela feita com farinha de milho não é um mero alimento cozido, é uma pasta com “[...] força mágica da matéria para sondar formas [...]” (DAL FARRA, 1994, p.92) e serve como um instrumento eficaz de suscitar memórias.

Nas cenas que percorrem a cozinha e o cozimento, o trato com os alimentos não ocorrem pelo simples fato de metamorfoseá-los em fogo e descrever esse procedimento. Na caligrafia de Dal Farra, o alimento é um poderoso instrumento de modificação e de agitação das sensações diversas no indivíduo que o experimenta. Sempre ao final do poema, o sujeito que experiencia o ato de vivenciar o trato com o alimento sai transformado.

De igual modo acontece com a troca de aromas entre cebola e alho entremeados com manteiga e salsa no poema “Culinária” (*Livro de Auras*). Os aromas desprendidos dos temperos no contato com a panela quente não são mero convite a bocas ávidas para o delício, mas, em verdade, são uma mágica que engolfa os apreciadores desses cheiros para sabores de lembranças futuras. A maior parte dos poemas que tomam a cozinha como seara de

elaboração dos alimentos está no *Livro de Auras*. Nessa publicação, não ocorrendo de modo aleatório, muitos nomes de mulheres são convocados para o trato com os alimentos e com a vida: Ester, Antonia, a nona e a mãe.

Essas figuras femininas (que são biografemas de pessoas pertencentes à família de Maria Lúcia Dal Farra) funcionam como se fossem mulheres alquimistas-bruxas convocadas literariamente pela escritora para evocar o poder que as mãos das mulheres no ato de cozinhar podem possuir. Mostra, com isso, os desmandos passados pelas feiticeiras que, devido às suas poções encantatórias, foram colocadas em fogueiras para que servissem de exemplo do que não deveria ser seguido. Dal Farra traz isso para seu corpo em roxo e para suas poesias que discutem essa questão.

Adriana Sacramento, em *A Culinária dos Sentidos: corpo e memória na literatura contemporânea*, discute as representações da culinária e dos alimentos na produção literária de autoria feminina. No tocante ao espaço da cozinha, Sacramento pondera que é um espaço que sempre fora associado ao feminino e, por ser assim, ela acredita que atravessasse muitas poéticas contemporâneas de punho feminino. As escritoras, ao trazerem a cozinha como esse espaço ideal para construir a sua literatura, estão em um ato afirmativo de valorar um espaço que comumente lhes fora entregue e, assim sendo, era de menor prestígio. O movimento não se dá em sair da cozinha para os escritórios e salas (cenários frequentados pelos homens), e sim frequentar esse lugar dando ares de legitimação para ele³².

Acrescido a isso, Sacramento ainda faz um levantamento da maneira como o corpo da feiticeira (atravessando diferentes espacialidades) era percebido. Esse corpo, para a autora, hoje, passa por um processo de emancipação, buscando escapar das categorias de endemoninhado e fonte do pecado. Sendo assim, a bruxa encontra nas suas poções e unguentos a busca pela liberdade. Desse modo, pensando o corpo dramatizado de Dal Farra, em poesia, ação, performance e crítica, podemos validar que ele, dentre várias possibilidades e potencialidades, encena uma paisagem de resistência e também de afirmação.

Nesse percurso, ainda, o pressuposto da liberdade do corpo, notamos, é um bólido que se desenrola na poesia dalfarreana desde a sua primeira publicação. Fato inegável que a história, desde a Idade Média, condicionou para as bruxas um lugar de recolhimento, fazendo-as emergir no imaginário social como o espelho da maldade e a guardiã de segredos

³² Conforme assinala Adriana Sacramento: “[...] a escrita sobre o ambiente culinário entremeado no discurso literário agrega um lugar de valor para as formas de representação sobre o feminino, porque será possível através desse procedimento escritural, o qual denominamos por enquanto de narrativa culinária, mapear e focalizar aquilo que dá referência às coisas de mulher [...]” (SACRAMENTO, 2015, p. 47). Acreditamos que a poética de Maria Lúcia Dal Farra objetiva dar coro a essa perspectiva apontada pela autora ao trazer procedimentos culinários para o seu texto.

perversos. Ela se torna, assim, uma representação social negritada da condição que as mulheres vêm enfrentando na sua história em diferentes contextos. Quando o corpo solicita liberdade (se arruma e encena como deseja), ele está condicionado ao pressuposto do signo libertário, tal como Dal Farra em suas apresentações públicas.

Esse corpo em estado de liberdade pode ser mapeado em diversos poemas de Maria Lúcia Dal Farra, não obstante, destacamos, nesse momento, o poema “Mulher no Banho”, presente em *Alumbramentos*. No referido poema, uma mulher está a se banhar e, por meio desse ato, corpo e água comungam de uma íntima cumplicidade. O corpo da mulher é comparado à fluidez da água marcada por “[...] ondas e afluentes, / leitos e correntes [...]” (DAL FARRA, 2012, p. 33), demarcando, por meio disso, a mobilidade desse mesmo sujeito.

A água, seguindo o seu fluxo incessante, vai concedendo instantes de prazer e murmúrios de deleite para a mulher. O líquido no decorrer do texto poético parece, aos poucos, ir naufragando esse corpo que, ao invés de afogar-se, perdida, segue em vetor contrário e emerge pleno de si. Nessa emersão, ainda, o corpo soergue-se tecido pelo signo da liberdade e pronto para satisfazer sedes e desejos. Podemos notar através disso que o sujeito feminino reivindica a condição de ser livre, ocupando um lugar o qual muitas mulheres não ocuparam outrora. Se a mulher era comumente pensada como um apêndice do masculino, servindo como ferramenta de prazer para o homem, no poema ela se coloca como doura de suas vontades, em estado de prontidão para “saciar qualquer sede” (DAL FARRA, 2012, p.33).

Outra amostra de texto lírico presente em *Alumbramentos* direciona, do mesmo modo, para a relação entre o corpo da mulher e a água na poesia de Maria Lúcia Dal Farra – “Serpentes da água”. No texto, mulheres deitadas sobre águas são tratadas como se fossem uma tela de pintura. A imagem de cabelos ondulantes no líquido apresenta a movência e o embalo do impacto da água no corpo. Cabe frisar que as mulheres, sendo serpentes na poesia, reverterem a imagem do feminino como meramente detratadoras da ordem e dotam-se de desejos; por fim, magnetizar se transforma na sua principal virtude.

Por essa linha, é importante trazer o poema “Ofélia”, presente no *Livro de Auras*, que recapitula a personagem do drama shakespeariano, *Hamlet*. O drama inglês traz a apaixonada Ofélia que, ao deparar-se desiludida e desamparada com a morte do seu pai, decide pelo suicídio, morrendo afogada. Sendo considerada como uma das personagens coadjuvantes do texto dramático, Dal Farra a captura em seu livro dando retoques de destaque para a personagem. No poema, a cena eleita é a morte da personagem que, em meio à água, é encaminhada para outro mundo. O corpo recebe de empréstimo do líquido a sua fluidez, que o

direciona para seu exílio. Esse corpo também é ilha que se compõe como parte constitutiva daquelas águas.

Através disso, podemos pensar que a poética de Maria Lúcia Dal Farra, no tocante à corporeidade, entre outros aspectos, demonstra familiar relação com a água. A mulher recebe de empréstimo do elemento da natureza características fundamentais: mobilidade, fluidez e correnteza. Esses atributos delineiam a possibilidade de pensar que a mulher representada na poesia da escritora necessita encontrar uma campana no espaço do escapadiço, sem determinações e ditames fechados. Por isso, o seu maior poder não está em fixar vontades, mas, sim, em diluir desmandos cristalizados. A potência do corpo se encontra no instante em que esse se torna forte corrente marinha, com a capacidade de conceder novos arranjos de modo incessante.

Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos* (1997), dedica parte de suas ponderações para relacionar a água como sendo, de modo constante, um símbolo para o materno e o feminino. Para esse autor, o percurso para a compreensão da imaginação material relacionada ao líquido é que todo ele sempre será água e, sendo água, em analogia ao símbolo do materno, recobra a ser leite. Desse modo, a poética de Dal Farra assinala a existência do corpo de mulher imerso na água como esse espaço de força. Esse corpo mergulhado encontra no líquido a capacidade de nutrição contestadora³³.

Sinaliza Bachelard que a ondulação presente, como apresentamos anteriormente no corpo de Ofélia, nas serpentes-mulheres e na mulher em seu lavabo, serve como forte imagem para caracterizar a dinamicidade da água. Corpo de mulher que, por sua vez, está acondicionado no campo da constância e da movimentação. Foge, portanto, das arquetípicas construções em que as mulheres estão situadas, na letargia, e assume um local de vívida mobilização para o feminino.

A constante mobilização é, sem dúvida, uma marca permanente da produção de Maria Lúcia Dal Farra. Para debatermos essa questão, achamos válido trazer mais uma fotografia da autora para que possamos suscitar algumas discussões. A imagem que colamos abaixo traz a escritora em visita à casa e museu de Sigmund Freud, em Viena, disponível no Jornal da Universidade Federal de Sergipe e em seu acervo pessoal.

³³ Para Bachelard: “[...] é por ser um leite, para o inconsciente, que a água é tantas vezes tomada, no decorrer da história do pensamento científico, por um princípio eminentemente nutritivo [...]” (BACHELARD, 1997, p. 128). Seguindo a trilha apontada por Bachelard, podemos reiterar que água e mulher em simbiose, na poética de Dal Farra, significa a relação de forças que ambas mobilizam ao estarem juntas.



Figura 4

Fonte: Acervo pessoal da escritora.

A fotografia traz uma imagem cênica composta por elementos que remetem ao corpo de Dal Farra e aos espaços da residência que ela adentrou. Junto a isso, cabe destacar o olhar “alumbrado” da escritora em estar naquele ambiente como se estivesse magnetizada pela atmosfera que a residência do psicanalista pode ocasionar. A referida foto, que pertence ao acervo particular da escritora, lhe é tão grata que, comumente, é enviada para publicizar a sua imagem em meios de comunicação.

O ingresso de Dal Farra na casa de Freud tem reverberações simbólicas importantes. Entre essas, cabe pensar na mulher em estado de migração: Dal Farra é uma mulher, pesquisadora e conferencista que se coloca no local de constante permeio em diferentes espaços culturais. Nesses espaços, dos mais diversificados, sob diferentes implicações, o seu corpo permanece emanando inquirições significativas, isto é, a mulher que se instaura em searas de pensamentos importantes, lançando propostas e analisando prioritariamente a literatura.

O cenário que é organizado para a referida foto objetiva montar uma comunhão entre a escritora e a mencionada localidade. O roxo da roupa da escritora, junto à sua bolsa e adereços, orna-se em cromatismo perfeito com o jarro e as hortênsias lilases que adornam o recipiente. O corpo de Dal Farra, tão afeito às referidas cores, mostra-se cúmplice daquele fragmento da casa que parece ter sido feito para ela e, por que não, ela ter sido feita também

para aquele átimo da casa. Assim, a atmosfera que percorre a imagem está focalizada sob as insígnias do compartilhamento e da afinidade.

Existe ainda a montagem de um pacto de mútua aceitação: a autora sente-se referendada naquele espaço e, ao posicionar-se em simbiose com os ornamentos, posta-se como se fosse do mesmo modo aceita por aquela casa. O corpo de Maria Lúcia, transmutado em tons lilases por eleições particulares, politiza-se no momento em que busca e reivindica esse grotão de diálogo com outros escritores e com outras tradições literárias, intelectuais e de envergadura teórica.

Em compartilhamento com essa ideia, é lícito comentar que Maria Lúcia Dal Farra apresenta, como parte constitutiva também de sua poética, a vontade de estabelecer comunicação com seus pares. Por isso o olhar de encantamento notado pelos olhos escancaradamente deslumbrados da autora na residência de Freud. O ingresso desse corpo nessa instância significa muito além de uma simplória visita à casa do grande nome da psicanálise, significa um momento de repartição de conhecimentos.

Em entrevista a Fábio Mário da Silva para a *Revista Alêre*, Dal Farra afirma a importância do diálogo com a tradição, esse está marcado em sua prática cotidiana, no trato com a linguagem. Com isso, ela nos dá fortes pistas para perscrutá-la, ou seja, o ato de dialogar com outros escritores, teóricos e críticos não é uma relação de desconforto, mas de confronto, interação e criação de redes de diálogo. É comum nas entrevistas da escritora (pelo menos em duas a que obtivemos acesso) enumerar de modo exaustivo os pares com quem estabelece comunicação. Com essa atitude, a autora não está somente demarcando a sua confraria particular, mas também, com as exclusões, a rede que repele³⁴.

Uma das possíveis representações que se encontra na fotografia de Dal Farra em Viena está na autora se colocar como a visitante que busca estabelecer interseções com o outro e, de movimento similar, deixar um tanto do que possui nesses lugares. É fato notório também assinalar acerca desse corpo em desmedida geográfica que atravessa diferentes localidades com o objetivo de disseminar sua voz e também de se deixar ser contaminada. É voz que se interessa em espriar um corpo-signo para que ele instaure problematizações e discursos consonantes e assonantes acerca de vários tópicos, mas, principalmente, sobre a mulher³⁵.

³⁴ Podemos aqui retomar as reflexões de Ricardo Piglia no artigo *Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico*, no qual é dito que o escritor “[...] não busca ler toda a literatura mas quer armar uma espécie de uma rede com a qual ele constrói sua ficção literária – seu romance familiar, suas tradições, suas fraternidades e inimizades.” (PIGLIA, 1996, p. 47).

³⁵ Maria Lúcia Dal Farra quando foi inquirida sobre uma suposta “ansiedade da influência”, retomando o clássico de Harold Bloom, *A angústia da influência*, responde a essa questão a contrapelo, mostrando que o influenciar não é um ato passivo e alienante. Vejamos a resposta concedida: “Suponho que eu seja filha de

Por conseguinte, o corpo em Maria Lúcia Dal Farra está constantemente buscando a diluição dos ditames de cerceamento para a mulher, nos seus poemas e aparições públicas, diapasão do feminino. No corpo autoral de Dal Farra há uma voz, uma postura questionadora que, em seu gesto, prolifera significados. O corpo de Dal Farra, que é apresentado de modo esotérico em suas diferentes apresentações públicas, apresenta implicações na sua composição autoral. O corpo vestido de roxo que nos direciona para vê-la enquanto mística desemboca na sua crítica, na sua poesia, entrevistas e depoimentos. Assim, propomos um olhar volátil para Dal Farra, pois, no mesmo instante em que flagramos uma possível imagem de escritor, outras estão se processando, demarcando a pluralidade que existe no nome do autor. Mas esse corpo não se posiciona no campo literário de modo aleatório, está em modulação de inquirição, demanda e problematização.

inúmeros pais, a perder de vista. Ou numa versão pior: que eu sirva a vários senhores e senhoras, e com muito prazer! Mas não me sinto oprimida por eles, ao contrário, eles me deixam sentar no colo, me acolhem no seu regaço, me mimam, me falam ao ouvido. E nem quero me libertar deles, dessa “ansiedade de influência”: quero sofrê-la sempre. Esse é o lugar onde sou mais feliz, como se ainda permanecesse numa infância mítica e gozosa, porque estou sempre aprendendo e ouvindo palavras outras que me botam de uma nova maneira, que me reviram deregistro. E é assim: a minha escrita nasce desse contato com a leitura deles. Tenho sempre algo a dizer a respeito do que eles me dizem, e é assim que começa essa infundável e dolorosa delícia que é escrever, e essa camaradagem entre nós, essa cumplicidade, que não leva em conta o tempo ou quaisquer outros tipos de contingência. Estamos todos juntos, laborando no mesmo.” (DAL FARRA; SILVA, 2015).

2.3 DEMANDAS DO CORPO

“Só minha desobediência se põe contra o tempo.
Me procuro, agora, como coisa liberta e certa”.
(DAL FARRA, 2005, p. 33)

No documentário produzido por Fabíola Carvalho, *Senda do Silêncio*, em 2006, encontramos uma narrativa fílmica que objetiva apresentar a vida íntima do casal de teóricos, escritores e professores da Universidade Federal de Sergipe, Maria Lúcia Dal Farra e Francisco Dantas. O filme se interessa em mostrar como é a vida em reclusão dos dois ficcionistas, em uma fazenda localizada no interior do estado de Sergipe – a Lajes Velhas. Os cortes da câmera, através de uma edição cuidadosa, trazem uma profusão de imagens para o nosso particular interesse nessa seção: Maria Lúcia Dal Farra e as demandas do corpo.

Maria Lúcia Dal Farra aparece, na película, narrando o encontro amoroso que a uniu a Francisco Dantas – fala de seu enlace por meio de dois compostos principais, o primeiro, a literatura: ambos escreviam um conto que falava do despertar da casa, do ambiente familiar. O segundo elemento discursivo movente na descrição da autora recorre ao campo das energias incontroláveis, pois, segundo ela, no mesmo instante em que escrevia o conto sobre o tema literário citado anteriormente, Dantas também se dedicava a produzir um com o mesmo universo temático. O destino implacável para a autora os uniu, despertando, tal qual a “casa” presente em ambos os contos, o amor entre eles. Para contracenar com o marido no palco de sua fazenda, nesse documentário, a autora recorre à sua costumeira indumentária cor púrpura, passeando por cada recanto dessa fazenda, que Carlos Graieb, em matéria intitulada *Os frutos do bem*, define como povoada de insondáveis mistérios.

Esse enlace amoroso autobiograficamente é narrado com descrições folhetinescas pela autora em seus depoimentos. Dal Farra tinha uma carreira já consolidada em São Paulo, tendo lecionado na Universidade de Campinas e na Universidade de São Paulo, além do fato de que já produzia pesquisas e de que, no âmbito amoroso, estava casada. O caráter indisciplinado adentra essa narrativa no instante em que a escritora, em um desses encontros acadêmicos, encontra Dantas. Nesse lance de dados, Maria Lúcia Dal Farra é arrebatada amorosamente pelo escritor. Não pensa muitas vezes em abolir o acaso: abandona os cargos na Academia, as terras paulistas onde nascera (em Botucatu), o casamento e se dirige rumo ao Nordeste, a Sergipe, para ir ao encontro do “conhecimento que existe no desconhecido”. Essa migração promove alguns aspectos importantes para a vida da escritora: a sua entrada na Universidade

Federal de Sergipe (onde terminou por se aposentar como professora titular) e a vida em comum com o escritor, na fazenda Lajes Velhas, que o documentário se interessa em apresentar.

Desse modo, as cenas que constituem o *Senda do Silêncio* estão pautadas em perscrutar a vida do casal, sob a moldura de compreender como os dois ficcionistas convivem envoltos com a ficção junto à lida conjugal cotidiana. Nota-se, além disso, de modo marcante, nos cortes do audiovisual, que o corpo de Dal Farra se posiciona em porte austero, ela olha para os arredores do espaço da fazenda que lhe acolhe com uma inflexão de questionamento, como se o arredor fosse repleto de mistérios que precisam passar pelo seu olhar descerrado. Por esse caminho, trazemos um texto-depoimento proferido por Maria Lúcia, no Festival de Poesia de Goyaz Velho, em 2006, no qual, 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).

Sendo assim, nessa fala, o seu corpo, perante a experiência criativa, dá-se de modo similar ao corpo da mulher prenha, disposto a acolher o outro e ter o vário em si. É instância de inscrição. O corpo de Maria Lúcia poderia contentar-se em apresentar-se de modo a não ser notado ou inquirido. Mas o objetivo, enfim, é justamente o oposto: ele quer ser um lócus de debate. Nesse circuito, apropriando-nos dos pressupostos de Jacques Derrida, presentes na *Farmácia de Platão*, consideramos que essa instância corporal pode ser pensada como se fosse um corpo-pharmakón.

Essa operação teórica se torna produtiva para nosso trabalho, ao considerarmos que o pharmakón, no pulso derridiano, está situado no campo do indecível, pois percorre o seu périplo entre possibilidades e prerrogativas diferentes – veneno e remédio –, não remetendo a somente um sentido, percorrendo por uma fenda vária de interpretação. O corpo de Dal Farra se entremostra na paragem desse mesmo indecível: se corpo remédio, que quer lembrar a sua condição performática de mulher – feiticeira – esotérica, se quer veneno, mostrando que, através de um corpo trajado de um modo diferente, sem convenções tradicionais, é capaz também de instaurar novas leituras, novos pressupostos.

Ainda se pode questionar, perante as proliferações de imagens de Maria Lúcia Dal Farra, se tal instância corpórea não estaria somente repetindo uma fórmula recorrente: o da mulher de roxo, que assim se traveste para inquietar. No entanto, ainda por essa via de reflexão, esse corpo-pharmakón pode ser validado como “[...] suplemento perigoso que entra

por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, ao mesmo tempo, se deixa romper, violentar, preencher e substituir [...]” (DERRIDA, 2005, p. 57). Isto é, o corpo de mulher que deseja usar desse recurso para sugerir novos olhares, pois, em consonância com Derrida, a repetição se dá, justamente, atravessada pela diferença e, sendo *pharmakón*, quer se utilizar da exposição pública do seu corpo como um mecanismo de transgressão.

Judith Butler (2015), em *Criticamente Subversiva*³⁶, apresenta alguns caminhos para pensarmos sobre os atos performáticos como sendo arrolados pelo princípio de poder. Para a autora, ao se apresentarem publicamente, esses corpos estão funcionando como maquinarias produtoras de discursos questionadores constantes. Butler alerta-nos ainda que a performatividade se dá principalmente por meio da repetição, da citação e da retomada. Essa atitude não significa que o corpo esteja alocado meramente no movimento constante de revivescência, ao contrário, a cada ato, o corpo performático se encena marcado pela diferença, criando novos enlaçamentos e outras potentes configurações³⁷.

Apesar de Butler estar centrada fundamentalmente nas discussões ligadas aos discursos acerca da homossexualidade, apropriamo-nos das formulações empreendidas pela teórica para inquirirmos Maria Lúcia Dal Farra por meio de alguns operadores teóricos que achamos pertinentes para a proposta de nosso trabalho. Dentre eles, interessa-nos pensar a condição hiperbólica do corpo como forma irruptiva e intensa. Isso fica bastante marcado nas performances da autora, pois, através de sua “apresentação toda púrpura” e pela sua inclinação de atravessar essa maneira de se vestir para os seus variados textos, coloca em xeque as normatizações a que o corpo feminino comumente esteve emoldurado.

Os sistemas de normatizações de gênero se processam antes mesmo que o corpo feminino tenha consciência dele mesmo. Uma série de parâmetros, modelos e decisões já são tomadas para que esse corpo siga por caminhos previamente traçados, sendo eles pautados em “verdades” plenamente questionáveis, segundo Butler conclui. Quando o corpo de Dal Farra elege esse modo de se postar perante o mundo, ele não está se mostrando de maneira individual, mas traz arraigado em si uma coletividade de mulheres e narrativas. Quando o

³⁶ O texto utilizado foi acessado em 2015, no entanto, *Criticamente subversiva* foi publicado primeiramente com o título de *Critical Queer* no *Journal of Lesbian and Gay Studies*, em 1993.

³⁷ Conforme Butler, “[...] los actos performativos son modalidades de discurso autoritário: la mayoría de ellos, por ejemplo, son afirmaciones que, al anunciarse, también encarnan una acción e ejercen un poder vinculante. [...] El poder que tiene el discurso para realizar aquello que nombra está relacionado con la performatividad y, en consecuencia, la convierte em um ámbito em donde el poder actúa como discurso [...]” (BUTLER, 2015, p. 2). Por essa via, podemos afirmar que os discursos produzidos em atos performáticos têm o objetivo de exercer e proliferar poderes que, no caso de Dal Farra, estão vinculados à condição das mulheres e às estratégias de sublimar essa mesma condição.

corpo de Dal Farra traz para as suas poesias expressões da corporeidade com fulgurações distintas ao convencional, ele propõe novos olhares e sugere, do mesmo modo, novos caminhos.

Pensando essa gestualidade de Dal Farra, apostamos ainda que, para reiterar a sua imagem autoral, em seus textos poéticos, existe uma recorrência a problematizações do corpo como se esse fosse produzido através do espaço da contestação. Para tanto, recorremos agora ao poema “Mulher” presente no *Livro de Auras*.

Venho da terra da variação dos nomes
 - cores se entrelaçando
 A montanha se ateia móvel. Do lado de lá do século
 pairam ternuras.
 Um corpo esvoaça no ar: sou eu que me alcanço –
 letreiro luminoso de fita antiga,
 fervor de procissão na adolescência. Um forde passa
 e treme as estrelas. Os postes
 tiritam com elas um Morse,
 as coisas acalentam morosas o quitandeiro da esquina
 pinga a rudeza da mão sobre a maçã.
 Santos se aquecem nas velas. O fogo votivo
 palpita a casa e a mesa está posta
 para a ceia.
 Desço como quem comunga pão, mas irrequieta
 não sento; deixo apenas que entrem todos na minha luz
 e me espalho sobre telhados, avenidas, postos de gasolina
 - estou entre os tetos e a noite.
 A crista do catavento corta meu peito esquerdo
 e as taças se apinham de vinho para o brinde
 em que me reparto.

(DAL FARRA, 2004, p. 63)

Esse texto poético pode ser fraturado em duas partes para que seja possível compreender as demandas desse corpo desenhado em letra. Inicialmente, o sujeito poético já declara a sua condição de multiplicidade, pois carrega em si o múltiplo, nomes vários, e desemboca, em seguida, na descrição de um corpo em estado volátil, esvoaçante que, planando no ar, observa cenas de uma adolescência marcada por códigos indecifráveis, religiosidade, retratos de uma vida pacata.

A outra fratura desse poema ocorre quando esse corpo parece aterrissar do seu voo. Estaria esse mesmo corpo em estado complacente com essas imagens? O corpo colar-se-ia a essa cena inquieta em que todos esperam para um ritual cotidiano do alimento na mesa? O corpo comungaria desse ritual aceitando os limites e cerceamentos? A resposta vem nos

versos finais quando esse mesmo corpo arremete desse pretense pousar e se espalha por ruas, avenidas e postos de gasolina, sob o princípio da liberdade.

Entre os tetos das casas e a noite, o corpo, ao fim do poema, apresenta a sua tragicidade, a liberdade em pungência tem a sua fatura: o peito esquerdo cortado concede à mesa familiar o vinho, seu sangue. Mas não por isso a liberdade desse corpo demanda um arrependimento, um retrocesso, o retorno ao cerceamento. O sangue aspergido em taças é signo de repartição, dilacerante divisão em que, tal qual o nome plural, o corpo estampa a sua pluralidade.

Refletindo de modo alinhado às reversões de valores a que se propõe Nietzsche, com enfoque na *Genealogia da Moral*, o corpo afluído na poesia de Maria Dal Farra não se conforma em seguir os ditames falocêntricos e patriarcais, é corpo em estado de demanda e de problematização. Nietzsche, no momento em que discute sobre o homem ascético, dirigindo-se aos filósofos e os indiciando a tratar o sujeito do conhecimento sob outras perspectivas, não mais “[...] isento de vontade, alheio a dor e ao tempo [...]” (NIETZSCHE, 2009, p. 100), ao contrário, potente, movido por uma ânsia de futuro, sugere que o sujeito veja as situações de um modo diferente, não se deixando imbuir pelos discursos simplificadores.

Ter uma “[...] diversidade de perspectivas e interpretações afetivas [...]” (NIETZSCHE, 2009, p.100) proporciona novos olhares e outras formas de pensar. Apropriando-nos desse trecho da *Genealogia da Moral*, o qual sugere que é necessário ter diferentes olhares para que consigamos ter um pensamento, um conceito, um intelecto potente, para pensar o sujeito poético enunciador da poesia, que se coloca como sendo capaz de proporcionar um olhar distinto para esse corpo feminino: corpo em estado de ar, que se subtrai da cena montada de uma mesa em família (que espera o corpo disciplinado) e alça uma condição sublimada que se espraia por diferentes arredores.

Na poética de Maria Lúcia Dal Farra, um elemento bastante recorrente relacionado ao corpo é o cilício, instrumento de tortura, de dor, de controle e dilaceramento. O uso desse instrumento significou uma forma de purificação (principalmente sob o paradigma cristão). O aparelho, por meio de suas cerdas afiadas que se escondiam por trás das vestes da mulher (prioritariamente), cortava e lembrava, através da dor, que o impulso deveria ser controlado. Isso pode ser palmilhado no conto de Maria Lúcia Dal Farra, “O Purgatório”, presente na coletânea de contos de 2005, *Inquilina do Intervalo*.

No referido texto, a narradora retorna à paisagem da infância para perquirir uma cena que a marcou de modo incisivo: o instante em que a avó, em desabado choro, descobre o motivo da introspecção das filhas e do seu misterioso costume de ir à despensa da casa. A

descoberta se dá quando a avó, revirando uma tulha, descobre escondido, em uma caixa, justamente o cilício. Esse instrumento foi a estratégia que as mulheres daquela casa encontraram para que pudessem seguir a carreira de freiras em um convento. A tortura era a forma de mostrar abdicação e entrega plena do corpo por meio do sofrimento. Sofrer é ter o desejo atendido. E a despensa da casa mostra-se no texto como se fosse esse purgatório familiar.

Por esse mesmo caminho, o texto lírico “Definição Imprópria”, presente no *Livro de Auras*, coloca em questão o embargo comumente submetido ao corpo feminino em nossa sociedade. O texto é iniciado com o jogo de palavras – silêncio e cilício, mostrando que entre esses dois vocábulos existe um vínculo indelével no que tange à mulher. Por esse limiar o poema é encaminhado. Leia-se:

Não sei palavra mais perto do silêncio:
cilício.
Rasgo de boca cava sobre o interdito
limiar onde o céu é inferno gozozo
e a carne se vai vergando em espírito.

A dor dispõe nela de vogais iradas
(ásperas, monocórdias)
mas hinos de catecismo se impõem
domesticando a letra com fervor de ritmo.

Embora sibilante, tem natureza velada –
o arame farpado da testa do Cristo
escorrega minha cintura (sem alarde)
por baixo do vestido
e o prodígio consiste apenas nesta coisa simples:
em eu ser eu, sendo no entanto outra.

Não sei palavra mais perto do silêncio:
feminino.

(DAL FARRA, 1994, p. 55).

O poema apresenta um corpo marcado pela dor e pelo silenciamento. O texto configura-se como uma denúncia às formas de tortura a que muitas mulheres foram submetidas para controlar seus desejos e seus impulsos. O cilício era o instrumento para calar a vontade, era signo de submissão e de emudecimento. Além disso, a relação da mulher com a dor perpassa, indubitavelmente, pelos regimes de controle que atravessam o discurso

religioso. Tanto é assim que o cilício é metamorfoseado na coroa de Jesus Cristo, esse instrumento atravessa toda a extensão da corporeidade do ser feminino: passa da cabeça da mulher (voz do sujeito enunciador) ao corpo e se aloja no lugar mais recôndito, por baixo das vestes. Alocado no escondido, maltrata, cerceia e impõe limites a esse corpo.

O sofrimento é uma atitude que força o silenciamento e a condição de ser obrigada a “ser outra”, é a violência que esse corpo está denunciando. Os sistemas vários de controle em que o corpo feminino esteve situado demarcam uma “atitude manifesto” que fecha a poesia: a associação de dois nomes que não são homônimos em escrita, mas são sinônimos em seu *status quo* – feminino e silêncio.

Essa mesma denúncia é feita por Nietzsche ao apresentar de modo arguto os meandros que existem nos sentimentos de culpa, mau sentimento, castigo e coisas afins, presentes na “Segunda dissertação” da *Genealogia da Moral*. Essas são vistas como uma construção que escamoteia vontades de poder e que está incrustada em nossa vivência sócio-cultural. O castigo, por exemplo, é considerado por Nietzsche como “[...] uma neutralização, um impedimento de novos danos [...] e como pagamento de um dano ao prejudicado [...]”. O cilício é esse castigo que quer tolher e cercear o corpo. O cilício coloca o corpo como se fosse uma paragem do pecaminoso. Estaria aí, reverberando ainda, uma Eva pecaminosa, desestabilizadora de uma ordem.

O castigo para Nietzsche tem a funcionalidade de gerar o sentimento de culpa. O referido procedimento tem um movimento de inculcar no corpo um sistema de controle. Castigar é trabalhar num circuito de lembrança constante – o corpo não pode esquecer os desvios (segundo os parâmetros socioculturais de uma determinada comunidade) que cometeu. Esse constante movimento de lembrar é um procedimento de cerceamento, pois rememorar as dores advindas do castigo faz com que o sujeito não repita seus atos ditos infratores e vá se condicionando numa situação de controle³⁸.

Na poética de Maria Lúcia Dal Farra, trazer as formas de castigo pelas quais muitas mulheres sofreram em seu corpo durante o curso da história é a deflagração de uma angústia comumente calada. Além disso, tem um caráter propositivo: objetiva que essa mesma mulher sublime sua condição de silenciamento e atravesse por vias de gozo, liberdade, e concretize a utópica sobreposição do sentimento de culpa. Por esse caminho, a autora elege personagens

³⁸ Segundo Nietzsche, nesse percurso de reflexão, o castigo funciona como “[...] criação de memória – seja para aquele que sofre o castigo – a chamada correção – seja para aqueles que o testemunham.” (NIETZSCHE, 2009, p. 64). Assim, o castigo é composto como lembrança reiterada da dor e eficaz procedimento de perpetuar o sentimento de culpa.

do universo católico-cristão para questionar esses discursos sobre o feminino, tal como Santa Tereza D'Ávila, em suas cinco bíblicas, presentes no *Livro de Auras*.

Nesses cinco poemas, enumerados em algarismos romanos de um até cinco, podemos observar a aproximação entre o sujeito lírico e a santa. Com uma posição dessacralizante, o corpo terreno solicita uma aproximação ao corpo etéreo de Santa Tereza. Através dessa aproximação, ambos se consubstanciam, e a voz enunciadora do poema a todo tempo percebe-se como ser dotado de pecado. O pecado que, ao mesmo tempo, age no corpo como uma ferida, é o mesmo que serve como ponte para ultrapassar a condição dos ditames cristãos de culpa.

Na segunda bíblica, por exemplo, o clamor de um corpo em busca da salvação é bem marcado, um discurso que se pauta, inicialmente, no pedido de perdão e redenção dos pecados. Uma série de expressões relacionadas à salvação é expressa no texto, tais como: o perdão, a redenção na face do senhor e o desejo de viver em uma luz maior, suprema e acolhedora. No entanto, na estrofe final do texto, o corpo não se rende aos parâmetros cristãos, e solicita, ao invés da pureza e remissão dos pecados, o “prazer eterno”. Sendo assim, o corpo entrega-se ao prazer terreno e passageiro, sem as dualidades de céu e inferno, bom e ruim, mas reivindicando o desejo e a vontade como as premissas principais para dotar-se de pulsão de vida.

Segue-se a esse poema, a terceira bíblica, que é iniciada com o seguinte verso: “E o senhor criou a mulher [...]” (DAL FARRA, 1994, p. 74), retomando, desse modo, a cena da criação das mulheres e dos homens em aproximação com o mito bíblico. O sujeito feminino que foi criado não segue os parâmetros dados pelos paradigmas cristãos, da mulher que é a desertora da ordem, lasciva e perigosa na terra. Ela também não é composta no poema sob o princípio da docilidade e ternura incondicional. A mulher possui “crina ondulante” e “uivos arrebatados na terra”, dotada, portanto, de capacidade ativa e capaz de propor ordens e, em concomitância, desestabilizá-las. Ao fim do texto, o corpo é lancinado por uma espada, repartido, e torna-se semelhante ao senhor, mostrando que entre o corpo de mulheres e homens busca-se a equidade, apesar das indubitáveis diferenças.

Com essa série de poemas fica patente pensar que Maria Lúcia Dal Farra recorre ao imaginário cristão para reverter pensamentos e ordens. Trazer a imagem de Santa Tereza D'Ávila para a sua poesia não é um cego ato de reverência e concordância. Reincorporar a personagem cristã significa dar novas nuances para essa: apresentar o corpo de mulher mais livre, desejando subverter o olhar acerca do ato de pecar. Trazer a santa é possibilitar a criação de novos estatutos e pressupostos.

A forma política encontrada por Maria Lúcia Dal Farra, em sua literatura, com o intuito de denunciar as diversas maneiras que os corpos femininos estiveram em reclusão, é trazer esses corpos novamente à tona, com as suas cicatrizes ainda abertas, mas com vistas a denunciar e apresentar novos depoimentos e significações para esses mesmos corpos. Edward Said, em suas conferências de Reith, em 1993, compiladas no livro *Representações do Intelectual*, aponta alguns horizontes para encararmos a atuação do intelectual em nosso século. Uma de suas assertivas confere ao intelectual do século XXI a tarefa de ser um atuante questionador e subversor do poder das autoridades, instaurando outras formas de se perceber os desmandos do poder, não os concebendo como naturalizados em nossa experiência social (SAID, 2005, p. 94).

Said ainda acrescenta que “[...] retroceder a uma atitude de impotência, de mãos amarradas, ou à reafirmação imperativa de valores tradicionais, tal como faz o movimento global neoconservador, não vai adiantar.” (SAID, 2005, p. 94). Cabe ao intelectual, conforme Said, instaurar uma zona de confronto e debate em suas investidas, produzindo, por sua vez, novas prerrogativas. A investida intelectual de Maria Lúcia Dal Farra está situada como sua principal frente às representações do feminino.

Não obstante, foi justamente sobre a constância do corpo feminino em sua poética que, em 2012, no borbulhar do lançamento do livro *Alumbramentos*, Dal Farra recebe uma crítica feroz, publicada na *Revista Sibila*, escrita pelo crítico literário Luis Dolhnikoff. A resenha crítica, com o título de “A farra do alumbramento poético”, apresenta, na visão do autor, um jogo entre o sobrenome da autora e o exagero de alienação na sua poesia, considerando o alumbrar como um ato cego, perdido diante da nossa sociedade contemporânea.

A primeira seção do artigo já coloca o locativo em que está albergada a escritora e a sua poesia: em uma grande confeitaria. O principal argumento utilizado por Dolhnikoff para se espantar com a premiação recebida por Maria Lúcia Dal Farra (o Jabuti de poesia) foi notar que a autora escapole do cenário mundial marcado por guerras, recessão, fim das utopias e mortes, espalhando-se por motivos banais a cada esquina para se colocar à parte daquelas questões e se esconder em um mundo adocicado de glacês em uma “confeitaria poética”. Acresce-se aos argumentos apresentados que a poesia da escritora surge como uma grande “farra” de irrelevância e louvação do que existe de mais dispensável para a poesia contemporânea.

Com um tom claramente inconformado com a louvação obtida por Maria Lúcia Dal Farra, o crítico elenca expressões que são caras para a escritora e as coloca em subjugação, a saber: a cozinha da crítica ser a acomodação em que ela está situada. Estar na cozinha é a

condição a uma possível sobrevivência para a poesia de Dal Farra, pois ela não consegue projetar-se em uma sala de estar com uma grande tela de LCD sintonizada em canais a cabo mostrando os grandes acontecimentos do mundo islâmico e devolver essas profusões de imagens para a sua ética e estética literárias. Por isso, denota-se do discurso cortante de Luis Dolhnikoff que o corpo feminino que se delineia nos versos de Maria Lúcia Dal Farra está configurado como encoberto de velhos clichês e apagado da efervescência da contemporaneidade.

O ponto fulcral da resenha “A farra do alumbramento poético” que mais nos interessa está no subtítulo acrescentado pelo crítico “incluindo como ‘fazer diferente’ ou Femen”, que se apresenta entre parênteses, mostrando-se como um apêndice ou uma notação de possível caminho a ser percorrido por Dal Farra. A estratégia argumentativa utilizada pelo crítico para sugerir os protocolos daquilo que ele aposta ser o filão do que a poesia contemporânea deve seguir está nas expressões dos corpos nus de mulheres do grupo ucraniano pós-feminista – o Femen.

Esse grupo tem como prática utilizar os corpos femininos em nudez como suportes para a expressão de poesias de cunho contestatório. Daí flagrarmos seios que se projetam lançando nomes que se querem como destaque. Em tintas espalhadas pelo corpo, signos relacionados ao regime fascista se mesclam a palavras como mulher e escrava, dentre outras tantas possibilidades. O uso extremo desses corpos que se espargem nas ruas como *outdoors* e grandes chamarizes para o debate acerca do corpo feminino é a cena elegida para o crítico mostrar a Dal Farra como deveria ser feito esse “fazer diferente” na poesia contemporânea.

Na visão do crítico, para romper com as barreiras que ainda existem perante os corpos femininos, deve haver um extravasamento em desmesura dessa instância corporal, pois, segundo o autor, “[...] o resto é confeitaria (ou jardinagem: o caráter feminino atrasado da poesia de Dal Farra, de viés doméstico, além de domesticado [...])” (DOLHNIKOFF, 2012, p.7). Afirma, ainda, que a poesia da autora se posta aquém do Femen, colocando em submersão os corpos femininos que estão em estado de doutrina retrógrada.

Com a publicação dessa resenha, veio à tona o quanto a poesia de Dal Farra está carregada de corporeidade e como as estratégias de escrita criativa utilizadas pela autora deixaram descontentes um levante de críticos ávidos por inovação. Cabem, no entanto, alguns adendos explicativos para pensarmos as demandas do corpo na poética de Dal Farra a partir das colocações desse texto. O que inicialmente pode aparentar por meio dessa recensão crítica feita por Luis Dolhnikoff é que o corpo desenhado na escrita de Dal Farra não se apresenta em estado de demanda, mas justamente o seu oposto, no campo da alienação contemplativa.

A resposta que a poesia na contemporaneidade deve conceder ao cenário mundial do século XXI, marcado por extremos atos de violência (elencados com minúcias na resenha), deve ser dada na mesma moeda, através de expressões linguísticas, imagéticas e performances também impactantes. O principal escorregão que o “fazer diferente” (expresso por Dolhnikoff) apresenta é ser mobilizado pelo fio da exclusão, isto é, o Femen responde com intensidade aos desmandos a que os corpos femininos estiveram assujeitados em nossa história; as expressões alternativas devem ser eliminadas.

O ponto que o crítico desconsidera em seu texto (repleto de imagens das intervenções públicas do Femen) é que a nudez não é a única forma em que o corpo pode causar um impacto em sua cênica, pois o corpo trajado de roxo de Dal Farra carrega dependurado sobre si histórias e enredos sobre o feminino que ele (o corpo) objetiva reverter e impacta por outras modulações. Além disso, a cozinha, espaço no qual muitas mulheres alocaram seus corpos na história, não pode ser desprivilegiada para legitimar outros espaços. A cozinha precisa retornar à cena literária não mais como a parte da casa em que as mulheres estavam presas, mas como uma paragem onde se pode contemporaneamente escrever novas narrativas.

Para Dal Farra, o corpo feminino encontra-se em estado de demanda no tocante à sua relação com a sexualidade. A repressão do corpo feminino vislumbra na poesia da autora um espaço para que ele encontre outras formas de diapasão. Tal configuração pode ser encontrada no poema “Vida cava”, do *Livro de Auras*, no qual a experiência do primeiro prazer sexual é descrito num cenário de controle, na sala de estar, em um sofá de taquaras. O móvel adquire nuances de corporeidade, obscuro e repleto de veias e túneis, representando um elemento atuante naquela circunstância.

Sentada nesse sofá, encontra-se, na poesia, a menina vestida com a sua saia de godê em apurada goma. Até esse momento, o que podemos perceber são os sistemas de rígido controle a que o corpo feminino esteve comumente condicionado: saias, vigília e observação dos membros da família na sala de estar. Porém, o corpo incontrola-se perante esse ato e entrega-se aos afagos que formam vincos, que amassam a vestimenta engomada, repleta de pudores e limites culturalmente ensinados à mulher. No entanto, nos versos finais do poema, em êxtase saudoso, o sujeito poético expressa: “Ah que saudade desse assento / onde conheci / o meu primeiro prazer de baixo.” (DAL FARRA, 1994, p.58).

Para Butler (2001), o sexo funciona como uma “[...] prática regulatória que produz os corpos [...]” (BUTLER, 2001, p. 153) e, para que esse sistema funcione, é necessário que haja um corpo de poder que impinja normas controladoras para um outro corpo de menor poder, no entanto, essas mesmas normas devem acontecer de modo reiterado, constante, para que,

por meio do ato de repetição, module comportamentos. Não obstante, para a teórica estadunidense, por meio da constatação dessa reiterada repetição, nota-se que existe um movimento de resistência, pois “[...] essa reiteração [...] é um sinal de que a materialização não é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta [...]” (BUTLER, 2001, p. 154). Por isso as normas são mutáveis, e não fixas.

Sugere ainda Butler que um dos percursos para que as categorias de sexo sejam reformuladas é através do processo por ela denominado desidentificação. A produtividade desse procedimento está no momento em que, ao criar outras redes de identificação, pode-se romper com os limites colocados para os gêneros em categorias estanques – tal como a separação de quais são as “coisas” de homens e de mulheres. Essas desidentificações produzem novas normas regulatórias para esse corpo, retirando-o da zona restrita e poderosa de gênero sob o princípio da compartimentação³⁹. Por isso, no poema, o corpo sugere outra norma de regulação para si, pois se autoriza expor-se como tendo seu prazer sexual outorgado legitimamente. Os desejos saem da zona do recôndito, encontram expressão comunicativa e se realizam; portanto, o rompimento com o segredo se efetiva. É fato notório que socialmente esteve relegado à mulher um prazer que estivesse vinculado ao ambiente doméstico, pudico e controlado. No átimo da poesia em que esse corpo se deixa abrir para o toque, ele está criando outros sistemas de identificação, em que pode falar das suas mais íntimas vontades, o que outrora esteve localizado prioritariamente no discurso da masculinidade.

Consoante a essa problematização, o poema “Pêssego”, do *Livro de Possuídos*, explora, por meio da metáfora das frutas, a composição de um corpo feminino também em busca de prazer. Todavia, diferentemente do poema “Vida cava”, nesse texto, o sujeito poético não se mostra de modo tateante na busca dos seus desejos e satisfações; ele se coloca de modo mais maduro e cômico de suas vontades. Na primeira estrofe, encontramos as formas da genitália feminina no formato do fruto e a investida do sujeito nesse corpo-fruto: “No pêssego / vejo primeiro a forma / que atrai o tato e o dedo / para aquela sensual vertente / (entre as duas colinas ascendentes) / que lhe dá feição feminina / e gingado na imobilidade.” (DAL FARRA, 2002, p. 51). Nota-se, a partir daí, a exploração do corpo feminino pelo toque

³⁹ Butler sinaliza que a importância dessas “[...] desidentificações coletivas podem facilitar uma recontextualização da questão de se saber quais corpos pesam e quais corpos ainda devem emergir como preocupações que possam ter um peso crítico.” (BUTLER, 2001, p. 156). Por isso, cabe hoje compreender que o corpo feminino precisa ser colocado numa zona crítica para que possa ter peso nas cenas de representatividade social. Essa intervenção é feita de modo constante na poética de Maria Lúcia Dal Farra.

em prol da sua satisfação. Retira-se o recato e o pecado que é visto no ato de prazer e dota-o de despuddorada aventura em busca do conhecimento da sua sexualidade.

Na estrofe seguinte, o toque arremete para o deleite: “Depois / invade a minha pele / o calor do veludo envergonhado / que o fruto esmera em disfarçar: / a penugem me arrepiia / há um frenesi de cócegas na espinha.” (DAL FARRA, 2002, p. 51). Constata-se, no poema, que não há reservas nem controle perante esse corpo. Enquanto em “Vida cava” existia ainda um rumor da existência de um regime que intentava reprimir o corpo feminino, na sala de estar (por mais que ele ao final não compactue com essa repressão), no “Pêssego”, as mãos que exploram as cavidades femininas em busca do gozo são mais impetuosas; o corpo, dono de suas vontades, não apresenta indícios de culpa por esse ato que, para a mulher, é visto como sendo dotado de despuddor.

De modo semelhante ao procedimento relacionado ao poema “Pêssego”, ocorre no texto “Abóbora”, também, a transmutação do vegetal em corpo feminino, possibilitando, portanto, que a autora reivindique o espaço de sexualidade de modo desamarrado – livre – para as mulheres. Mais especificamente, é a flor que dará futuramente a vida para o vegetal, que é o enfoque da poesia. A flor da abóbora é realçada em seu momento de fecundação, haja vista que essa é possuída pelos arroubos de abelhas que tomam a extensão dessa mesma flor com tonalidades de avidez: “[...] Para meu desconcerto, / abelhas afinam-se no fundo diapasão de minha flor, / na zona mais erógena; / e então, ah, com que cócegas me torço em vivos contornos, / e cresço, esculpindo curvas, / a cor exalando túrgida a úmida temperatura / do meu mistério gozozo [...]” (DAL FARRA, 2002, p.93).

A relação estabelecida com a flor entreaberta que recebe um enxame de abelhas o qual, por sua vez, leva ao prazer arrebatador é a experiência desse corpo feminino, superfície que se mostra aberta para o ato sexual e não apresenta reservas para esse ato. É sintomático perceber que em boa parte dos poemas de Maria Lúcia Dal Farra o corpo de mulher metamorfoseado em frutas ou legumes é uma constante. Recobra-se mais uma vez o pressuposto da transformação como elemento salutar de sua poética, em que corpo e fruto se modificam mutuamente, com o objetivo de modular as demandas desse mesmo corpo no tocante à sua sexualidade.

Sobre esse processo em que mulheres escritoras se utilizam das frutas e legumes metaforicamente em suas poesias para a elaboração dos seus textos, vale salientar que não é um feito inaugural da contemporaneidade. A própria Dal Farra em estudo teórico sobre o assunto já nos aponta que a relação das mulheres com as frutas recobra o Barroco Português,

mais especificamente a Sórora Maria do Céu que, em 1736, já dedica toda uma seção do seu livro *Enganos do Bosque* para essa questão (DAL FARRA, 2008, p.34).

Ao fim do referido artigo de Dal Farra, intitulado *Os frutos sazonais do feminino*⁴⁰, após analisar diversos poemas que tratam da temática das frutas para o pulso de escritoras como Ana Paula Tavares, Adília Lopes e Adélia Prado, a autora questiona acidamente aos seus leitores: “– afinal, a ‘fruta’ pertence ou não ao ramo feminino da árvore da cultura?” (DAL FARRA, 2008, p. 34). No raciocínio desenvolvido por Dal Farra, existe um forte vínculo entre as escritoras e o uso das frutas. Acresceríamos ainda mais um aspecto no que concerne a essa relação e à poesia dalfarreana: as frutas se dotam de potencial erótico para agir em busca de uma representação de um corpo feminino mais libertário no que tange ao campo da sexualidade.

Por esse caminho ainda, em outros poemas sobre outras temáticas, sejam: a “Puberdade”, em que uma tarde se encharca de vermelho com a menarca da menina que descobre o seu ingresso na vida adulta, ou em “Dia adolescente”, no qual uma menina encontra um tapete de rosas vermelhas para se aninhar num “rio vermelho” que toma o seu corpo, Maria Lúcia Dal Farra procura trazer um corpo de mulher autorizado a falar, questionar e trazer à tona temas que comumente estiveram colocados numa zona de silenciamento.

Vale salientar que essa perspectiva intelectual inquiridora da poetisa atravessa os seus posicionamentos que estão aspergidos também em suas falas presentes em depoimentos. Constantemente busca escapar de “floreios” e atacar questões concernentes às figuras femininas de modo incisivo. Entre esses pontos, no texto *Obscurezas lunares*, de 2006, Dal Farra convoca a se pensar, por exemplo, acerca da nomenclatura de poeta e poetisa. Existe, segundo a autora, uma pecha perante a figura da mulher produtora de poesias, que se revela em tratar como a “grande poesia” aquela produzida por poetas (vocábulo no gênero

⁴⁰ O texto *Os frutos sazonais do feminino*: Adélia, Adília e Paula Tavares foi publicado na *Revista das Letras*, de São Paulo, em 2008, por Maria Lúcia Dal Farra, tendo caráter suplementar a um artigo também escrito pela autora sobre a mesma temática, com o título *Os frutos tropicais do feminino*, também de 2008. O trabalho objetiva “[...] perseguir a maneira como as frutas ficam associadas à simbólica feminina, associadas ou não à pecha cultural relativa ao pecado original.” (DAL FARRA, 2008, p. 27). Essa perquirição leva a autora a observar que “[...] na sua gama de sabores imprevisos e capitosos, o fruto pode oferecer tanto o lirismo do seu sumo alegre quanto gosto acre da desolação e do luto [...]” (DAL FARRA, 2008, p.33). Apropriando-nos dessa discussão empreendida teoricamente por Dal Farra e utilizando-a para pensar a sua própria poesia, podemos notar que as frutas metamorfoseadas no corpo feminino, em sua escrita, revertem a ordem do fruto como sendo a paisagem do pecaminoso e adquirem modulações de prazer e deleite. Caso exemplar disso pode ser realçado, por exemplo, em seu emblemático poema “Maçã”, presente no *Livro de Possuídos*, em que a fruta é retirada da ordem do pecaminoso, do instaurador da desordem (como remete o mito bíblico da gênese), e adquire a configuração de fruto do prazer e da “virtude original”. Por isso, o sujeito poético devora e, com esse ato, recomeça um novo mundo em sua poesia, não mais sob o signo do pecado, mas sob a égide do novo – instaurador de outras prerrogativas para o feminino.

masculino), feita por homens. Essa ideia para Dal Farra veio se cristalizando de modo tão intenso em nossa cultura, que poetisa (no gênero feminino) representa a produção de uma poesia de menor valor⁴¹.

Essa convocação de Dal Farra vem ensejar uma inquietação teórico-crítica da autora que atravessa a sua perspectiva de ficcionista. Percorrendo essa perspectiva, trazemos o poema “O zuavo Milliet”, no *Livro de Possuídos*:

A vestimenta
 (quase por inteira feminina)
 não desmente a macheza do modelo que,
 com despudor
 (apenas permitido aos homens),
 recosta a mão sobre o sexo
 para que ninguém se confunda.
 A delicadeza do uniforme está ali
 só para ser contestada:
 pernas abertas
 botas escancarando intimidades
 boné pendido em displicência.
 Para além disso,
 a cara (com seus pelos, bigodes
 grossas sobrancelhas, farta cabeleira)
 não dá azo a nenhum engano
 sobre o gênero.

(DAL FARRA, 2002, p. 37)

O poema se apropria da tela homônima de Vincent Van Gogh que traz a figura do zuavo Milliet para o seu centro de discussão⁴². A tela apresenta o zuavo sentado de modo displicente, mãos no sexo, mas essa sua atitude corporal masculina contrasta com as suas roupas: um grande saiote vermelho parece recobrir o seu corpo, gorro na cabeça, assim como as delicadezas dos penduricalhos de seu camisão todo bordado, tudo isso preso a um vasto cinto. Essa composição entre figurino e homem vestido na tela de pintura interessa para Dal Farra montar um discurso que objetiva problematizar os locais discursivos do gênero na cena

⁴¹ Dal Farra comenta veementemente acerca da nomenclatura de poetisa tão rechaçada no campo dos estudos literários e afirma acerca dessa mesma palavra: “[...] acho que é preciso desinfetá-la da caçoada masculina e do ridículo social com que foi impregnada no princípio do século passado, quando a poesia ficou incluída entre as prendas femininas, tais como bordar, tocar piano e costurar.” (DAL FARRA, 2006, p.3). Dal Farra não nega que essas atividades comumente estiveram relacionadas às práticas cotidianas de mulheres, o que ela inquire, na verdade, é uma diminuição de valor dado a essas atividades, assim como às mulheres produtoras de poesias.

⁴² O investimento acerca das relações entre a pintura e a poesia de Dal Farra será o nosso enfoque no terceiro capítulo da tese. Por isso não investimos com maior fôlego nesse aspecto no momento.

das relações sociais. De um lado, os trajes femininos, do outro, a sustentação dos traços tipicamente masculinos: o toque na região pubiana, as pernas abertas e a criação dos pêlos – tudo isso sendo tratado como signos da masculinidade.

Esses mesmos indícios que demarcam a masculinidade de Milliet, através da liberdade dos gestos e dos gostos, provocam a pensar os locais de recolhimento da mulher, colocada em pernas fechadas, mãos que devem se controlar para não tocar o seu sexo. Essas posições corporais são bastante questionadas na literatura e na discussão teórica da autora. A necessidade de se colocar essas questões se apresenta como um descompasso que põe homens e mulheres ainda em patamares de desigualdade. Em conformidade com Butler (2001), o sexo é considerado como anterior ao gênero e, por sua vez, este funciona como uma “construção social do sexo” (BUTLER, 2001, p. 158). Isso nos faz pensar o sexo como uma ficção e as questões de gênero seriam, portanto, um descompasso e não um atributo óbvio do corpo. Em linhas gerais, podemos afirmar que as construções sociais é que delimitam, em compartimentos fechados, os limites sexuais, gestuais e performáticos do corpo.

Esse “despudor que é somente permitido aos homens” que Dal Farra coloca em xeque no seu poema é, em verdade, uma constatação maior: a própria gestualidade do corpo masculino – aberto, sem pudores, desejos do toque expostos e aflorados – denuncia o quanto o corpo desse mesmo homem conquistou em suas práticas sociais esses atributos de liberdade. Em contrapartida, as pernas fechadas da mulher, o pudor do toque, constroem as mulheres como sendo alocadas no espaço do recolhimento, do envergonhado e do silencioso.

Portanto, para Maria Lúcia Dal Farra, a discussão de gênero deve ser constante e inquieta. Por isso um dos seus principais recursos criativos se utiliza de um retrocesso às figuras tradicionais, sejam elas autores, personagens e santos, para que, no ato de novamente emergirem, criem novas redes de significações. Com esse ato, os centros fixos acerca deles são deslocados e esses pontos são descentrados em outros arranjos e novas possibilidades interpretativas.

Assim, arrematando os fios desse capítulo, aproximamos o corpo biográfico em apresentação pública de Dal Farra e o corpo que é desenhado na produção ficcional da autora. Nessa aproximação, é lícito falar que o corpo performático trajado em indumentária roxa de Maria Lúcia Dal Farra é signo de confronto e de desejo de liberdade. Do mesmo modo ocorre com o corpo na ficção: denúncia dos desmandos, fotografias de dor, mas com uma vontade de ser evanescente, sublime. Se o cilício acorrenta pela dor, a flutuação do corpo é o desejo de

resposta que, não conformado em sobreviver na experiência de retração, explode seu desejo utópico de sobrevivência “entre os tetos e a noite”⁴³.

⁴³ “Entre os tetos e a noite” é um verso do poema “Mulher”, presente no *Livro de Auras* (1994).

A ALQUIMIA DAS LETRAS

CAPÍTULO II

3 A ALQUIMIA DAS LETRAS

3.1 CONFRARIA DOS ELEITOS

Mundo, grande bazar onde buscar utensílios! Não quero ir-me sem ter desfiado todo o rosário; quero inclusive as cruzes, as genuflexões e o derradeiro credo, onde gritarei uma nova crença que espantará. (DAL FARRA, 2005, p. 34).



Figura 5

Fonte: “Vozes da literatura portuguesa” numa viagem pelo Brasil no “Ano de Portugal”.
Portal *O povo*.

A fotografia que encabeça este capítulo apresenta Maria Lúcia Dal Farra com sobretudo roxo, acompanhada de alguns pares da área dos estudos literários, no evento “Vozes da Literatura Portuguesa”, realizado por meio da Casa Fernando Pessoa de Lisboa, em algumas cidades brasileiras, no ano de Portugal no Brasil, em 2013. O encontro teve como objetivo principal aproximar as literaturas brasileira e portuguesa, encontrando nos debates,

propiciados por esse evento, uma forma de problematizar as produções escritas criativas desses países.

Na imagem temos Marcelo Carvalho, da Biblioteca Mário de Andrade, Inês Pedrosa, Caio Torão, Lídia Jorge, Ignácio de Loyola Brandão, Maria dos Anjos Oliveira, Patrícia Reis, Rui Zink e Mário Dunder flagrados no decorrer do referido evento. Essa cena é bastante emblemática para pensarmos um traço fundamental presente na poética de Maria Lúcia Dal Farra e para refletirmos como isso atravessa em correnteza para a poesia dessa escritora: o estabelecimento de diálogo com outros escritores.

Dando um zoom na foto, bem ao lado de Dal Farra, em cumplicidade, encontramos Inês Pedrosa, escritora portuguesa de destaque em seu país nativo, com mais de uma dezena de livros publicados. Essa relação de Pedrosa com Dal Farra se dá por alguns aspectos, dentre eles: a relação estreita que a escritora brasileira estabelece com Portugal⁴⁴ e, também, não por coincidência, é a mesma escritora portuguesa que escreve a orelha do até então último livro de poesias de Dal Farra – *Alumbramentos*. Nessa apresentação, Inês Pedrosa mescla um olhar analítico e a inflexão encantatória da amiga-cúmplice-leitora para o livro que estava chegando às livrarias.

Essa imagem denuncia o quanto a relação dialógica é considerada fundamental para o processo de escrita de Maria Lúcia Dal Farra. Acrescemos que Inês Pedrosa, no lançamento do seu livro, *Os íntimos*⁴⁵, também foi recenseada por Dal Farra. Percebe-se, portanto, que essa troca (prática tão comum na literatura) extrapola limites quando o desejo de interlocução se transforma em uma caligrafia de autora. Falamos assim, pois cremos que existe um desejo de Maria Lúcia Dal Farra de expressar esse diálogo em suas produções e apresentar para os leitores a sua comunicação com outros ficcionistas.

Consoante a isso, apesar da imagem trazer um pequeno retrato dos confrades de Maria Lúcia Dal Farra, poderíamos compor um retrato muito maior, em que a poetisa estivesse acompanhada de um grupo de autores com o qual deseja manter interlocução. Se, para alguns autores, o diálogo com a tradição literária ocorre de modo subliminar, percebido nas entrelinhas do texto ou mesmo quando o autor declara, em depoimentos e entrevistas, sua rede imantada que ora aproxima, ora repele esse diálogo, Dal Farra se comporta com os escritores

⁴⁴ A relação de Dal Farra com Portugal se estabelece por várias vias, dentre elas, destacamos os seus estudos acerca de escritores portugueses. Desses, se sobressaem os trabalhos realizados sobre Florbela Espanca, produção que a consolidou como uma das maiores estudiosas da obra da escritora alentejana, com livros e artigos publicados. Esse trabalho a fez estabelecer um forte vínculo com o país europeu, retornando constantemente para participar de congressos e eventos literários.

⁴⁵ A resenha intitulada *Os "Íntimos"*, Inês Pedrosa, de Maria Lúcia Dal Farra, está disponível na *Revista Colóquio*.

com quem estabelece diálogo como se fosse um movimento de ode (uma homenagem, uma reverência) e de exclusão (haja vista que, ao eleger, suprime alguns outros autores).

Exemplo disso, justamente concedido em uma entrevista pela autora, quando, questionada sobre quais são as suas referências literárias e intelectuais, não titubeia em expor com nomes a sua confraria que, segundo ela, perpassa por Rilke, Lorca, Pedrosa, Clarice, Cecília e tantos outros. Esses mesmos nomes que ela expressa como pertencentes ao seu grupo de favoritos vão encontrar na sua poesia uma hospedaria, nomes com os quais ela tenazmente convive e que introduz no seu próprio texto. Não obstante, no decorrer dessa mesma resposta, a escritora afirma, de modo contumaz, que a lista de autores por ela construída como sendo da sua preferência não está completamente fechada. Ao contrário, afirma: “[...] e esta ordenação é puramente aleatória, sendo que deploro muito não apreciar ainda aqueles autores que não cheguei a conhecer, [...] o que significa que esta lista permanece aberta até o fim dos tempos.” (DAL FARRA; OLIVEIRA, 2008, p. 1). Sendo assim, a escrita de Dal Farra e o seu grupo de “eleições literárias” não são configurados como acabados, mas ao inverso, em constantes acréscimos e remanejamentos. Por isso, acreditamos que a autora faz valer, em sua escrita poética, o seu papel como intelectual, professora e pesquisadora atenta às produções literárias que pululam no Brasil e no exterior. Não estando conformada em trazê-las somente quando está dedicada a escrever as suas produções científicas, por meio de ensaios e artigos, incorpora essas leituras também em sua produção criativa.

Desse modo, apostamos que a alquimia das letras é um procedimento que está presente de modo operante na escrita dalfarreana. Trata-se de afirmar que as letras, a linguagem poética, não estão somente dispostas para o novo, o original, mas, acima de tudo, colocadas em uma situação de recriação. Os procedimentos alquímicos são tomados em caráter alegórico para pensarmos que, se os postulados alquímicos afirmam a crença na transformação como força vital da criação e da vida, na estética de Dal Farra as palavras se organizam em estruturas que escapam de um novo absoluto, mas sim, movido pelo signo da transmutação, fazendo emergir outros textos e leituras.

Acerca disso, Marjorie Perloff (2013), em *O gênio não original*, faz um balanço acerca da poesia e da figura do poeta no século XXI. A teórica constata que estamos numa era em que se discute bastante sobre o que é originalidade, e por mais que essa questão tenha entrado nos circuitos de debates, ainda permanece nos leitores e críticos um desejo de “novidade”. No entanto, na contramão desse desejo do “novo”, Perloff sugere pensar a genialidade do autor por outras vias. Enquanto o gênio do século XIX ainda era aquele cuja

obra anunciasse a assunção de algo completamente inaugural e maravilhoso, as demandas são outras em nosso século.

Estamos alocados num momento em que os fragmentos se juntam em prol da criação artística. A teórica alerta-nos ainda que “[...] a citacionalidade – com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição – é central para a poética do século 21.” (PERLOFF, 2013, p. 48). Portanto, cabe ao poeta manejar os objetos culturais que estão à sua disposição e manuseá-los de acordo com os seus interesses. Mas “[...] não se trata de ‘renovar’ de Pound, mas do ‘Pegue um objeto. Faça alguma coisa com ele. Faça alguma outra coisa ainda com ele’ de Jasper Johns.” (PERLOFF, 2013, p. 48). Isto é, o objeto sai da sua condição estática. O livro de um autor sai da estante e é dado a esse objeto um estado de ânimo no processo criativo, quando apropriado. Com isso, uma circulação da literatura acontece, ela se movimenta e é reinventada constantemente.

É por esse caminho que percorre a poética de Maria Lúcia Dal Farra desde o seu título de estreia. No *Livro de Auras*, esse diálogo com outros escritores ainda é estabelecido de modo tímido. No entanto, em um esforço de puxar os fios dialógicos nesse livro, já podemos encontrar alguns exemplares dessa vontade de estabelecer uma “conversa” com os autores da sua “biblioteca”⁴⁶. Caso explicativo dessa situação está no poema “João e Joan”, que em seu título traz os nomes de dois artistas com os quais a escritora objetiva travar interlocução – João Cabral de Melo Neto e Joan Miró. O poema trata de como se deve proceder para a elaboração do texto artístico, tendo como aportes a apropriação dos processos criativos do poeta e do pintor citados.

Nos primeiros versos, os artistas (em nome e sobrenome) são convocados para que, por meio das artes deles e, por conseguinte, de seus procedimentos artísticos, seja possível pensar acerca do processo criativo da própria escritora. Vejamos os primeiros versos desse texto poético: “Quando João Cabral / da mão esquerda de Miró / é com destra que penteia / a crina das próprias sílabas / empinando seu poema / para o sertão dos garranchos: as letras e algarismos / atraem-se por faísca – pedra, lâmina e cal.” (DAL FARRA, 1994, p.38). João Cabral de Melo Neto, sendo considerado um “arquiteto da linguagem”, figura fundamental da geração de 45 da literatura brasileira, foi responsável por se aprofundar na linguagem, lidar com as letras como se essas fossem instrumentos que deveriam ser minuciosamente

⁴⁶ No *Livro de Auras*, essa vontade de expressar dialogismo com outros escritores não aparece de modo declarado, com nomes em seções, como pode ser notado em seus livros seguintes. O que existe é uma busca biográfica de acerto de contas com a sua ancestralidade, com as reminiscências da infância e com experiências íntimas do ambiente familiar. Não obstante, por mais que o fio condutor da coletânea seja prioritariamente esse, encontramos aspergidos na publicação textos que pactuam diálogo com outros autores.

decantados. Por outro lado, Joan Miró, surrealista catalão, utilizou outra linguagem, a pictórica, para apresentar, por meio de suas cores, um olhar outro para a realidade que nos circunda: uma perspectiva enviesada, amalgamada através de gravuras que destoam do realismo, remetendo ao onírico.

Com as prerrogativas desses dois artistas, Maria Lúcia Dal Farra apropria-se daquilo que mais lhe atrai dessas respectivas poéticas e constrói a sua própria linguagem. Em “João e Joan”, Maria Lúcia “toma emprestado” de João Cabral a acuidade com as palavras e, de Joan Miró, a forma de escapar da realidade, arremessando para a fantasia. Os elementos de Cabral dos quais a autora deseja se apropriar estão presentes nos vocábulos “pedra”, “lâmina” e “cal”, palavras que remetem à construção e à engenharia, mas, aqui, na elaboração do texto lírico, aparecem nessas expressões: o corte laminar, a pedra que sustenta e a cal que emulsiona os elementos, as palavras de ordem para que um texto poético possa ser construído.

Da palheta de cores de Miró, serve-se do descompasso com o real, a maneira que o pintor recorreu ao devaneio e à imaginação para as suas pinturas, dando a essas prerrogativas valoração máxima. Leiamos o seguinte trecho do mesmo poema: “Amarelo fica o azul / da tanta luz que lhe infunde: / tal explica o canavial / assim perto ao cemitério.” (DAL FARRA, 1994, p.38); desse excerto poético, podemos extrair duas imagens em conexão: o azul que se transmuta em amarelo pela ação de uma luz intensa e a conexão de dois cenários aparentemente díspares: o cemitério e o canavial. Justamente se encontra nesse desconexo a força motriz do desejo de expressão dalfarreano – construir pontes de relação, arcos de união e estabelecimento de beleza entre os elementos que, de modo aparente, não teriam aproximação. Dar ao azul a força do amarelo e ao cemitério a pompa de vida que se encerra em um canavial verdejante é a maneira de unir extremos em uma mesma construção literária.

Do escritor brasileiro, Dal Farra quer extrair o “corte certo”, a maneira de recorrer às palavras buscando as combinações e as eleições mais ideais; Dal Farra quer “catar feijões”⁴⁷, escolhendo os grãos que mais lhe aprouverem para o seu processo de escrita criativa, seguindo os ritmos que estão “[...] no martelo galopado / na madeira martelada [...]”. Do pintor catalão, Dal Farra quer a cena de escape que rume ao sonho; deseja os desalinhamentos e aproximações das mais inusitadas, tais como: “A bailadora flamenca / (um alfinete e uma pena) / sapateia em Barcelona / (com saias de Andaluzia) / um xaxado nordestino [...]” (DAL FARRA, 1994, p. 38). De Miró, existe, ainda, um desejo dionisiaco de

⁴⁷ Remetemos ao poema “Catar feijão”, de João Cabral de Mello Neto. No referido texto, o autor efetua uma comparação entre o processo de seleção do feijão na cozinha e o mecanismo cuidadoso que se deve estabelecer no processo de escrita literária.

imagens em profusão realizado pelo princípio da concomitância. De Cabral, ocorre uma vontade apolínea de apuro com as palavras. De ambos, Dal Farra toma a lição daquilo que mais a atrai e coloca em seu poema, ensinamento que, por sua vez, leciona outras perspectivas para os seus leitores por meio de suas poesias e, assim, lança-se ao infinito.

Ainda no *Livro de Auras*, podemos encontrar presentes dois poemas que se propõem a estabelecer o diálogo intertextual com dois textos do poeta tcheco, nascido na cidade de Praga, Rainer Maria Rilke. Reiterando o já exposto anteriormente, nesse primeiro livro, as relações dialógicas com outros autores acontecem de modo menos intenso e menos declarado. Cabe salientar, ainda, que o referido poeta terá uma seção exclusiva no até então último livro de poemas de Dal Farra publicado, o *Alumbramentos*⁴⁸. A primeira leitura que Dal Farra irá efetuar sobre Rilke é sobre as panteras, tendo em sua caligrafia o título homônimo de “A pantera”⁴⁹.

Entre os dois poemas existe um trânsito intertextual dialógico bem marcado, trazendo na condição da pantera presa em uma jaula (e as suas angústias atrás das grades) o sentimento que pode ser amplificado para o humano: o desolamento, o sentir-se perdido e a condição de estar privado de viver livremente. Leiamos o poema:

De tanto perpassar as grades
o olhar
(domado por torpor profundo)
mais nada agarra.

A ronda dos passos dúcteis
é dança
(só vigorosa)
na sua enorme aspiração sem rumo.

De quando em vez
o véu das pupilas abre –
desgarradas.
Do chão as patas recolhem
a esquecida força do instinto
que (súbito)
alarma o veludo no raio
que se ateia no seu pêlo
e que no peito
o inútil coração abafa.

⁴⁸ Ainda neste capítulo, na última seção, intitulada de “Sonoras cinzas”, iremos nos inflexionar a estudar a referida seção intitulada “Rilke”, presente em *Alumbramentos*.

⁴⁹ A disposição do título é bastante emblemática para pensarmos o processo de apropriação efetuado por Dal Farra nesse texto poético – logo abaixo do nome que intitula a poesia, entre parênteses, encontra-se a reverência e a matriz de onde a autora segue para a construção de sua poesia, a exemplo de: “(leitura de um poema de Rilke)”. O mesmo será feito com a outra poesia que se comunica com Rilke, intitulada “A morte do meu pai”.

(DAL FARRA, 1994, p. 42)

O encaminhamento do poema segue a torrente da prisão do animal e a sua perspectiva de desilusão perante o mundo. O olhar cansado e trôpego de tanto percorrer as grades que o cercam leva o animal a caminhar por um percurso de atenuado desencanto, arrastando-o para uma falta de aspiração de vida. Por mais que os instintos mais orgânicos da pantera a direcionassem para rebelar-se daquela condição, o corpo entra em estado de letárgica apatia.

Retomando o poema de Rilke, “A pantera”⁵⁰, podemos observar clara recapitulação feita por Maria Lúcia Dal Farra com relação ao poema matriz do citado poeta. O que existe na poesia elaborada pelo punho dalfarreano é, na verdade, um novo arranjo de palavras, uma atualização da temática em seu tempo, uma releitura, enfim, da peça lírica elaborada pela autora. A posição de Dal Farra em repetir o poema como sendo uma leitora da obra de arte de Rilke é apostar que a literatura não se esgota, ela está sempre disposta a ser tomada novamente e, com isso, construir outros lastros de significação.

O poema “A pantera”, escrito em 1903 por Rilke, apresenta, por meio de imagens poéticas, a condição de encarceramento do homem em si mesmo e suas privações diversas que o levam não mais à rebelião instintiva, mas ao conformismo. Essa condição é similar à transposta para o século XX, quando Dal Farra retoma o mesmo poema, recriando-o: um século que inaugura a depressão em avalanche; o encarceramento nas casas por estarmos sempre em estado de vigilância por uma violência atroz que consome a sociedade; o emudecimento sendo a estratégia mais eficaz para se preservar a vida. Mas, em ambos os poemas, o que permanece é o mesmo fundo: a pantera que deseja em suas pupilas rutilantes o escape, mesmo não encontrando válvulas que a levem para fora das grades.

Ainda por essa mesma linha, o poema “A morte do meu pai”, de Dal Farra, retoma o poema de mesmo título escrito por Rilke. A estratégia de construção do texto poético é similar ao de “A pantera”, ou seja, a autora se apropria do poema do autor, seu confrade, e o traz para seu tempo, para os seus interesses e desejos. No referido poema, a escritora constrói a cena de um filho que contempla o rosto pálido do falecido pai, em vigília de seu corpo. O ato de olhar para o pai, e acariciar a face, encaminha esse mesmo sujeito para um fluxo de lembranças, e

⁵⁰Transcrevemos o poema de Rilke, traduzido por Augusto de Campos, para que seja possível notar o movimento de apropriação efetuado por Maria Lúcia Dal Farra: “De tanto olhar as grades seu olhar / esmoreceu e nada mais aferra / como se houvesse só grades na terra: / grades, apenas grades para olhar. // A onda andante e flexível do seu vulto / em círculos concêntricos decresce, / dança de força em torno a um ponto oculto / no qual um grande impulso se arrefece. // De vez em quando o fecho da pupila / se abre em silêncio. Uma imagem, então / na tensa paz dos músculos se instila / para morrer no coração.” (RILKE, 2015, p. 12).

cada parte do rosto observado se transforma em uma paisagem por onde ele caminhou: prados, águas e declives. O rosto se transforma em um mapa da história desse homem morto.

Não é por acaso que esse poema é eleito por Dal Farra para ser lido e retomado em seu primeiro livro de ficção. “A morte do meu pai” está situado na seção “Lição de Casa”, do *Livro de Auras*; em toda a seção do livro, existe um ato de reverência da escritora para a sua genealogia, em que vai escavando várias recordações do seu núcleo familiar para “poetizar” a sua história. Nessa parte da publicação, avós, tios, pai e mãe são lembrados através de histórias significantes. Com o poema que retoma a morte da figura paterna, talvez a forma de explicar a significância da perda não tenha sido encontrada em uma dicção melhor do que a do próprio Rilke – a forma encontrada de expressão tenha sido falar disso na companhia de outro escritor.

Podemos rastrear com isso que a alquimia das letras na poética de Dal Farra – funcionando em trazer o outro, transmutando-o e considerando-o também como sua propriedade – encaminha-nos para as reflexões de Gilles Deleuze, em *Repetição e diferença* (1988). O discurso literário construído por Dal Farra se pauta em trazer a fala da alteridade por meio de citações, cópias, borrões de outros escritores, rasuras e, por meio disso, apropriar-se dessas falas e consumá-las como sua propriedade.

Nas considerações empreendidas em *Repetição e diferença*, o filósofo se pauta em várias áreas do conhecimento (história, sociologia, psicologia, dentre outras) e distintas perspectivas acerca do ato de repetir para construir um discurso filosófico. Discurso esse que objetiva elaborar a tese de que a repetição não é um mero ato mecânico de trazer à tona sempre o mesmo, mas, em verdade, repetir, para ele, significa elaborar o diferente em processo contínuo. Tem-se, além disso, para a “diferença” um grau de significativa importância para o pensamento do filósofo.

Ao abordar as figurações da imagem do poeta, considera que esse é um dos principais responsáveis pela instauração da diferença no instante em que produz os seus textos criativos. Para ele, uma das maneiras de fundar o estabelecimento da ordem da diferença e da repetição como uma potência afirmativa é por meio do artista que “[...] fala em nome de uma potência criadora, apto a reverter todas as ordens e todas as representações, para afirmar a Diferença no estado de revolução permanente do eterno retorno [...]” (DELEUZE, 1988, p. 61). Cabe, então, ao poeta mostrar, por meio da sua arte, que a repetição sempre traz arraigado em si um poder transformador e de conceder novas significações, fazendo com que o “eterno retorno” não se faça mediante a sofreguidão esvaziada, mas sim, como um ato de afirmação da vida.

A repetição, por essa via, se modula também como uma fonte transgressora eficaz, haja vista que se arrisca sempre em trazer os discursos do passado, e, dessa forma, mostra que a linguagem, em seu caráter suplementar, nunca está esgotada. E, por assim se configurar, em estado de inesgotamento, demonstra que o dito sempre pode adquirir e apresentar outros matizes⁵¹. Na poética de Dal Farra, esse retorno, a repetição, ocorre de modo reiterado, funcionando com a vontade de trazer outras interpretações para textos clássicos, para a mulher e para os discursos historiográficos.

Ao longo da produção literária de Dal Farra, essa relação dialógica vai se adensando. No *Livro de Possuídos*, segundo título da escritora, essa interlocução com outros escritores é mais intensificada, ao trazer em uma seção do livro um desejo de se comunicar com os escritores da Antiguidade Clássica⁵², mais especificamente com o autor de *Bucólicas*, Virgílio. Nesse livro de 2002, uma parte da sua publicação é composta por vergilianas (inclusive, o título da seção é, também, “Vergilianas”), pois, a autora buscou lançar um olhar próximo ao de Virgílio para escrever seus poemas que, em sua grande maioria, têm como títulos nomes de flores, frutas e legumes.

Vale salientar que essa relação com outros autores na poética de Dal Farra, no *Livro de Possuídos*, apesar de inicialmente parecer ter uma ligação estreita somente com o poeta latino Virgílio, extrapola os limites desse escritor e convoca uma legião de autores e textos para manter diálogos. Parte dos estudos desenvolvidos acerca dessa extrapolação de ficcionistas na lírica de Dal Farra já foi estudada sob o título *Sob o signo da posse: o tramado interdiscursivo na lírica de Maria Lúcia Dal Farra*⁵³.

⁵¹ Para Deleuze: “Se a repetição é possível, é por ser mais da ordem do milagre do que da lei. Ela é contra a lei: contra a forma semelhante e o conteúdo equivalente da lei. Se a repetição pode ser encontrada, mesmo na natureza, é em nome de uma potência que se afirma contra a lei, que trabalha sob as leis, talvez superior às leis. [...] Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e mais artística.” (DELEUZE, 1988, p. 12). Repetir, portanto, é colocar sob novo juízo as prerrogativas do passado.

⁵² Esse desejo de se comunicar com escritores da Antiguidade Clássica está delineado em uma matéria publicada no jornal *O Galo*, do Rio Grande do Norte, em 2000, dois anos antes do *Livro de Possuídos* ser lançado. Na referida matéria, em entrevista, a escritora afirma o seguinte, quando arguida sobre seus futuros projetos na área de ficção: numa parte do trabalho “[...] procuro aprender com os antigos latinos, produzindo minhas próprias leituras de seus poemas.” (DAL FARRA, 2000, p. 8). Essa vontade de manter uma relação interdiscursiva com outros autores, como se vê nesse trecho da entrevista, acontece de modo intencional em Dal Farra. Ainda na mesma edição do jornal, Dal Farra publica uma série de poemas que viriam compor a sua futura publicação, dentre eles: “Árvore marinha”, leitura de um poema de Catulo, que não foi publicado até então em nenhum livro édito da autora. No entanto, o poema “Recomeço dos Templos”, poema de abertura da seção intitulada “Vergilianas”, vem ao lume do público. Nota-se, com isso, o des controle que está intrínseco aos projetos literários de um escritor, e como Maria Lúcia Dal Farra procede em périplo de eleição de confrades literários em sua poesia.

⁵³ Dissertação de Mestrado defendida por Ivo Falcão da Silva. Como já foi desenvolvida nessa dissertação uma análise acerca da seção “Vergilianas”, além de existirem alguns artigos publicados sobre esse mesmo tema, tais como *O pomar efabulado de Maria Lúcia Dal Farra* e *A máquina poética de Maria Lúcia Dal Farra*, dedicar-

O poema que abre a seção do livro supracitado é “Vergiliana”, nesse poema, podemos encontrar um arranjo em “patchwork” de diferentes excertos dos poemas bucólicos do poeta Virgílio. Não obstante, essa composição não se modula de maneira a puxar os fios da lírica do poeta para a produção literária da escritora de modo aleatório. Nesse texto poético, a arrumação objetiva apresentar um convite aos leitores que irão ingressar na leitura de seus poemas que apresentam como tema motriz elementos da natureza. Essa convocação pode ser rastreada na primeira estrofe da poesia que conclama: “Descansa comigo / sobre a folhagem nova! / Tenho frutas maduras, castanhas assadas, / fartura de queijo. / Ao longe um telhado fumeça.” (DAL FARRA, 2002, p. 49). Esse ato de requisitar que o leitor se deite num cenário marcado pelo *locus amoenus* e compartilhe junto com a escritora da fartura que o universo natural pode conceder é a tônica da poesia. Ressalta-se que, nesse mesmo excerto, ocorre uma retomada de parte da “I Bucólica” vergiliana, que trata de um diálogo entre dois pastores, Títiro e Melibeu, cujo problema centra-se na perda de terras do primeiro. Diante da iminência de não ter onde se acolher, gentilmente Melibeu oferta a sua estância para Títiro, o qual, por sua vez, aceita o convite hospitaleiro.

Nas estrofes seguintes desse poema, Dal Farra continua efetuando o seu processo de recorte e colagem de estrofes virgilianas com vistas a compor o seu próprio texto poético. Na estrofe que segue, de tom mais metalinguístico, a autora elege imagens para modelar como se processa o próprio mecanismo criativo, leiamos: “Nem de arbustos e tamarindos / os poemas se fazem. / É certo que assim verdejam / mas também em cinzas se convertem. / Elevemos o canto: falemos da grande ordem, da totalidade das coisas, / dos anéis de Saturno / do menino que há pouco nasceu.” (DAL FARRA, 2002, p. 49). Esse trecho, por sua vez, já captura os versos da “IV Bucólica” de Virgílio e trata da exposição do processo criativo-literário da autora, o que não é pautado somente pelo fato da intuição simplista, marcada pelo verdejar de poemas de maneira aleatória em uma página de papel, motivada por inspirações unívocas. O ato de escrever perpassa por processos em que a queima e o trabalho sejam efetuados de maneira constante – do verde passa para o cinza por meio do trabalho intenso.

Desse modo, podemos falar, alinhados às reflexões empreendidas por Walter Moser, que a produção literária de Dal Farra empreende uma “reciclagem cultural”. Por esse caminho teórico, podemos validar que os procedimentos efetuados pela escritora estão sendo encaminhados pelas seguintes palavras de ordem: “[...] reinventar, revamper, pastichar, parodiar, reescrever, refabricar, retocar, remanejar, reconfigurar, reutilizar [...]” (MOSER,

nos-emos nesta tese a elencar como *corpora* alguns poemas que ainda não foram discutidos nos estudos anteriores.

2012, p. 6). Segundo Moser, o que ele elege como a pós-modernidade é marcado fundamentalmente como tendo em seus atributos o mecanismo de reciclagem. Tomando essa palavra – a reciclagem – como o principal expoente da sua teoria, aposta que o pensamento contemporâneo busca remanejar os objetos da cultura, reutilizando-os e sempre dando uma nova roupagem aos discursos da tradição.

Moser (2012), atentando para os postulados de Hegel, em que o filósofo já tinha alertado sobre os novos rumos que os artistas viriam a perseguir na arte pós-romântica, considerou que estaríamos imersos em uma era de reaproveitamentos e de “reusos”⁵⁴. Não somente nos estudos literários, no ambiente, nas relações com o espaço e nas relações humanas de um modo geral. Observa-se, portanto, que esse movimento vem cada vez mais sendo uma tônica fundamental para o nosso tempo. Mais especificamente no campo das artes, a linha mestra será pautada pelo mecanismo de retomada dos discursos da tradição literária e cultural. Em contrapartida, alerta-nos o estudioso que esse procedimento de reciclagem não será uma simplória repetição de modo idêntico, mas um retorno que se volte a recriar e dar novos significados aos discursos do passado de modo crítico.

Acerca desse processo de apropriação que está presente em sua produção literária, Dal Farra, no texto-depoimento, *Minha poesia de mulher*, informa-nos que:

Quando denomino, por exemplo, meu segundo volume de poemas Livro de possuídos [grifo da autora], estou sublinhando, certamente, com tal título, a maneira mais óbvia através da qual toda poesia se faz, já que ela é, antes, possuída por aquilo de que toma posse e ao qual se dedica. Penso ser da natureza da poesia, segundo experimento, alinhar-se à saga daqueles amadores camonianos, daqueles que se transformam mutuamente um no outro, na medida em que, de puro amor, se entregam. O que permite a tais amantes que integrem um dos ramos mais canibalistas da família literária. Porque é próprio da poesia acercar-se do objeto para se deixar tomar por ele, ao mesmo tempo em que o captura e lhe confere outras dimensões. (DAL FARRA, 2003, p. 3).

Com essa fala, torna-se bastante elucidativo o processo que a escrita de Dal Farra percorre nos seus poemas em o *Livro de Possuídos*, ao se apossar dos objetos da cultura e, nesse procedimento, criar sua dicção poética. Sublinhamos, em destaque, a fala final da

⁵⁴Walter Moser, sustentado nas postulações de Hegel, conclui que o nosso século será marcado por uma “[...] disponibilidade radical dos materiais, dando lugar à sua ‘reciclagem’ pelos artistas que não seguem senão a lei de sua genialidade arbitrária, e que procedem segundo um princípio lúdico, valorizando o arbitrário, eis o regime estético que Hegel previu para a arte pós-romântica.” (MOSER, 2012, p. 3).

escritora, quando ela afirma que o ato de se apossar faz com que o objeto tomado como motivo para a criação literária adquira outras dimensões em seu punho. Essa perspectiva indicada vai aportar nas reflexões de Moser, pois, em concordância, ambos acreditam que o ato de apropriação não se dá por mero *revival*, mas sim, por meio de uma perspectiva crítica que, sendo potente, tem a capacidade de conceder novas nuances para alguns discursos incrustados em nossa história.

Nesse filão, é bastante notório que em toda a seção “Vergilianas”, as frutas, árvores e legumes passam por um processo de cuidadosa decantação quando são levados para a escrita de Maria Lúcia Dal Farra. Muitos desses elementos, em nossa cultura, foram acondicionados em situação de margem por representar o avesso, a malignidade e o que deve ser repudiado em nossa sociedade. Um dos desejos da escritora ao trazer esses elementos é retirá-los dessa perspectiva e elevá-los para outras leituras e chaves de interpretação. Para tanto, nesses poemas vergilianos, Maria Lúcia se posiciona como uma sagaz pesquisadora e percorre vários textos que tratam desses alimentos que são incorporados em sua poesia. Esses materiais percorrem desde estudos de botânica, atravessando por estudos bíblicos, historiográficos e, principalmente, literários⁵⁵.

No texto “Caro leitor”, presente na abertura do *Livro de Possuídos*, a escritora procede com um esclarecimento sobre como foi a elaboração composicional das vergilianas. Na sua fala, os poemas vergilianos passaram por um processo criativo distinto dos demais textos que constituem a publicação, pois eles foram produzidos com base em leituras de vários autores, principalmente Plínio, o Velho, para que pudesse compreender sua “origem científica, sua história e mítica.” (DAL FARRA, 2002, p.10).

Porém, é principalmente quando deseja investigar as imagens desses frutos em outras literaturas que a autora decide por trazer um conjunto de escritores e escritas para o seu próprio texto de modo similar a um “enxerto” para que, através desse procedimento, subverta a ordem causalista que nos indica que o discurso da tradição tem um lugar reservado ao estável. Para ela, o que já foi proferido deve ser profanado pela contemporaneidade, deve-se, portanto, instaurar, com isso, novas e outras potências discursivas.

Nesse processo, o poema “Maçã” segue por essa trilha, ao colocar a fruta do “pecado original” sob o crivo do questionamento. O fruto da macieira foi comumente visto como sendo a principal responsável pela desordem no mundo, quando Eva, descrita de modo

⁵⁵ Em análise desses poemas que constituem a seção de poemas “Vergilianas”, podemos encontrar embutidos estudos de Plínio, o Velho, sobre botânica, análises efetuadas por Câmara Cascudo, principalmente em *A história da alimentação no Brasil*, além de diversos escritores, tais como Frei Santa Rita Durão, Cecília Meirelles, Irmãos Grimm, dentre outros.

lascivo, deu o alimento a Adão (conforme o mito bíblico). Além disso, a maçã foi a culpada pelo adormecimento da Branca de Neve dos contos infantis, além de conduzir Hércules em empreitada pelas suas “onze tarefas”⁵⁶. Com essas leituras na mão, Dal Farra traz, mediante o retorno dessas narrativas, outros pontos de vista e novas possibilidades de interpretação para essa mesma fruta.

Na caligrafia de Dal Farra, a referida fruta é metamorfoseada em um mistério que ela deseja desbravar através de salivas, dentes e inteligência que poetiza⁵⁷. A maçã, ao ser relida por Dal Farra, é colocada na condição de fruta da liberdade, como se, por meio dela, em vez do mero pecado que concebeu o mundo, pudessem ser descobertas também as virtudes e acessadas um estado de ascese com relação às velhas leituras pelas quais o fruto passou.

Por essa via, dormências são quebradas e a devora do alimento com nuances de deleite acontece de modo intenso. A maçã que está na mesa, tal qual a de Manuel Bandeira⁵⁸, que estava sozinha, acompanhada de um talher, em um quarto de hotel, faz com que, conforme indica o verso final da poesia, o sujeito experimentador vá ao encontro intencional do mal e de suas possibilidades: “Quero conhecer o mal e suas ramas.” (DAL FARRA, 2002, p. 64).

As reversões efetuadas por Maria Lúcia Dal Farra, em sua literatura, amparam-se em não acatar as leituras tão consolidadas em nosso imaginário acerca de algumas temáticas, principalmente aquelas que não estão situadas nos ditos “grandes e representativos temas literários”. Por mais que a maçã estivesse alocada na condição objetual de alimento, a sua representação desencadeou uma série de interpretações que perpassam pelo preconceito e, muitas vezes, por escamotear desejos e vontades de poder que se tornam questionáveis para a poetisa. Nessa linha, a fruta da mulher Eva que destruiu um mundo cósmico e o levou ao caos, para Dal Farra, não está colocada unicamente como sendo da ordem do desertor, mas sim, como um fruto habilitado na mão da mulher como potencialidade de acesso a outros mundos, outras possibilidades. Morder a fruta não é corromper simploriamente uma ordem estabelecida, mas ofertar ao homem a possibilidade de poder afirmar: “início um novo mundo” (DAL FARRA, 2002, p. 63), com outras formatações, com outros pressupostos e

⁵⁶ Em conformidade com a mitologia grega, uma das onze tarefas de Hércules era adentrar no Jardim de Hespérides e coletar a maçã (ou pomo) de ouro. Porém, esta tarefa era um desafio, pois o jardim tinha a severa vigilância do dragão Ládon. No entanto, Hércules vence o desafio e consegue roubar a maçã.

⁵⁷ Inteligência que poetiza é um conceito expresso por Hugo Friedrich, em *A estrutura da lírica moderna*, em que acredita que o poeta moderno é um articulador da linguagem, um artista que lida com as palavras. Com essa perspectiva de Friedrich, a concepção de literatura mobilizada univocamente pela inspiração é arejada pelo autor.

⁵⁸ Referimo-nos ao poema “Maçã”, de Manuel Bandeira, que é estudado no livro de Davi Arrigucci Júnior, *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira* (1990).

tendo antigas prerrogativas, tal como o lugar secundário da mulher na sociedade, destituídos de sua ordem de soberania.

Para realizar tal intento, a escritora recorre aos autores que já trataram da fruta num movimento de revisão. Trazer o outro não significa aceitar passivamente as falas da tradição literária, mas significa a produção de novas redes de significado. Por isso, apostamos na “alquimia das letras” como um procedimento basilar para que a autora possa realizar os seus planos revisionistas, pois, para o outro, o artista das letras, vir a se incorporar em suas poesias, ele precisa passar pelos procedimentos alquímicos da autora que não estão situados no paradigma químico dessa arte, mas, em verdade, através do trabalho literário e do pensamento do escritor que não objetiva comungar passivamente da tradição, e sim de compor novas orquestrações para a arte e para a cultura.

Conforme Deleuze: “[...] a repetição é a potência da linguagem, e, em vez de explicar-se de maneira negativa, por uma deficiência dos conceitos nominais, ela implica a ideia de uma poesia sempre excessiva.” (DELEUZE, 1988, p. 276). Significa dizer que repetir é essa força dotada de vida que encontra asilo, por exemplo, na arte de Dal Farra. A poesia pode criar novos paradigmas para os discursos da tradição. Além disso, para Deleuze, essa repetição está num movimento de se configurar como sendo “cura” para o sujeito que a experimenta, pois: “[...] se a repetição nos torna doentes, é também ela que nos cura; se ela nos aprisiona e destrói, é ainda ela que nos liberta, dando, nos dois casos, o testemunho de sua potência ‘demoníaca’. Toda cura é uma viagem ao fundo da repetição”. (DELEUZE, 1988, p. 27). Para isso, repetir discursos mobiliza no sujeito um desejo de se transformar e, do mesmo modo, transformar o outro. Construir novos estatutos linguísticos, outras pontes de interpretação para o dito, é força criadora, é vida que questiona.

Nesse limiar, o poema “Figueira” é feito no sentido de mostrar que o vário e o diferente podem ter existência e viver em concomitância no mesmo texto. No referido texto poético, a figueira, já desde a primeira estrofe, é descrita por meio de três possibilidades genealógicas: a tradição da literatura de Homero, os princípios mitológicos dos deuses olímpicos e os pressupostos da Bíblia (em que a árvore do figo foi descrita nas suas primeiras páginas). Seguindo por esse mesmo curso, traz-se, também, Buda, que, conforme os princípios budistas, alcançou a sua revelação religiosa debaixo de uma figueira. Acresce-se a essa leitura, uma mirada botânica para o vegetal que traz em sua anatomia um látex poderoso.

Essa construção poética objetiva romper com a ordem que estabelece a vivência através de separações, do pensamento estanque e da orquestração da experiência pela ordem da exclusão. O texto intenta, em verdade, trazer as concepções “diferentes” e fazê-las

conviver em um mesmo espaço, o do papel – e da imaginação – em um mesmo texto. A visão budista, a mitológica, a cristã e a científica podem ser tratadas pelo prisma da impossibilidade de entrecruzamentos e de diálogos, não obstante, essas concepções encontram na poesia de Maria Lúcia Dal Farra a possibilidade de se suplementarem e, juntas, compõem uma leitura para um determinado objeto.

A poesia estampa na sua terceira estrofe os seguintes versos: “Árvore do bem e do mal, / compete / (em bifurcadas ramas) / com a macieira, / mas só tu a tudo ajuntas [...]” (DAL FARRA, 2002, p. 105). Esse excerto mobiliza a eclosão da lógica maniqueísta do bem e do mal e faz insurgir uma possibilidade de perceber o mundo pelo ato de carregar em si o duplo (ou o múltiplo) que compõe a natureza humana: dotado de atos ambivalentes, de bondade e maldade, potencializando, portanto, com essa ação, a força da diferença que instaura o desejo no humano. A alquimia preconiza, em seu curso, que “tudo que está em cima, está em baixo”, existindo, nessa orientação, portanto, um desejo intrínseco de que as experiências no mundo ocorram sem separações segregacionistas; existe uma vontade de trazer, ao plano do convívio, o diverso. A diferença é, por esse caminho, “[...] objeto de afirmação, ela própria é afirmação” (DELEUZE, 1988, p. 61).

Acrescido a isso, nota-se que, de modo consoante às atuais perspectivas acerca dos estudos historiográficos, a poesia de Dal Farra se interessa com particular interesse em problematizar como o discurso da história não é uma enunciação fechada, senão pautada pelo princípio da ficcionalidade e da reconstrução. Isso pode ser percebido quando capturamos as referências históricas que a autora incorpora em suas poesias, pois, para ela, um eixo de explicação somente não lhe interessa. Com isso, ela escolhe seguir por um princípio de permutações ou de camadas simultâneas. Recorrer a somente uma fonte de explicação, do mesmo modo, não lhe apraz. A pulsão principal do seu texto é mesclar referências, montando, dessa forma, um mosaico de perspectivas analíticas.

Uma das principais vertentes de revisitação dos discursos que estão entremeados na discursividade lírica dalfarreana, em “Vergilianas”, é (dentre outras) acerca da mulher. A figura de Eva, por exemplo, no poema “Banana”, é tomada como aquela que deseja sexo, ao ver a banana que é descascada pela serpente no paraíso bíblico. De modo similar, no poema “Manga”, o fruto descascado é corpo de mulher despudoradamente despido que deseja a entrega plena ao sexo. Com essas colocações, os discursos que colocaram a mulher socialmente num campo do pudico são modificados na poesia, pois o sujeito feminino adquire nuances de sexualidade despojada de pudores. A mulher escapa da história que a colocava

submissa e assume, nesses textos, um papel de sublime proeminência, construindo, pois, outras histórias que foram intencionalmente solapadas no curso da humanidade.

Além disso, os discursos religiosos⁵⁹ que recorrentemente são suscitados na poesia da escritora não aparecem pelo crivo da verdade, mas como uma possibilidade de revisitação. As mulheres santas e as parábolas bíblicas não são retomadas por meio de uma fonte irrefutável de veracidade, mas sim, como uma narrativa possível. Narrativa essa que ainda pode ser manuseada, trabalhada, relida e apropriada. O ato desmesurado enunciado em seus versos, cujo sujeito poético afirma de maneira contumaz: “Ouso, caio, / começo de novo o mundo [...]” (DAL FARRA, 2002, p. 63) é o desejo pungente de não se deixar acorrentar-se pelas produções discursivas que constituem o pensamento de nosso mundo e de se tornar uma construtora de discursos outros também possíveis.

Ainda nos poemas da parte “Vergilianas”, o texto “Coroa-de-Cristo” se apropria desta herbácea que tem como característica fenotípica principal as cerdas espinhosas que recobrem a sua superfície. Por ter essa anatomia, recebeu o nome do diadema que Jesus Cristo, em *via crucis*, recebeu para intensificar as suas dores, punições e sacrifícios. Não obstante, o mote encontrado por Maria Lúcia Dal Farra para inquirir essa planta não foi pelo caminho univocamente religioso. Ela percorre diferentes discursos, tal como o popular, para adentrar e explicar a planta.

A coroa-de-cristo, explicada botanicamente, apresenta nos tubos interiores do seu caule um látex que segue uma dupla explicação: para alguns serve como substância curativa e, para outros, atua como um poderoso veneno. Por assim se configurar, muitos se referem a ela como Barrabás (enquanto poder destrutivo) e como Cristo (no seu poder de curar). Na primeira estrofe do poema, sugere-se outra abordagem para a erva, e o sujeito poético questiona: “E por que buscar / - justo na Bíblia - / subsídios para tais leitosas seivas, / sempre venenosas?” (DAL FARRA, 2002, p. 95). Portanto, objetiva-se romper com a ordem do aguardado no tocante ao nome da planta, erigindo o olhar para outras discursividades, distintas da oficial.

⁵⁹ Acreditamos que as referências religiosas que perpassam as poesias de Maria Lúcia Dal Farra apresentam fortes traços da lírica de Adélia Prado, que é uma das autoras das quais ela se apropria em seus poemas. Acresce-se a esse ponto o desejo de olhar o mundo intencionalmente pela ótica do feminino que, comumente, esteve acomodado em ouvir cânticos religiosos, frequentar missas e posicionar o seu corpo intactamente fiel. Dal Farra, ao trazer esses discursos religiosos, denuncia os espaços pelos quais as mulheres estiveram sócio-historicamente alocadas, para que, mediante uma revisão crítica dessa história, possamos posicionar essas mesmas mulheres em outras instâncias de poder. No entanto, na poética da escritora é possível mapear a existência de um encantamento perante os rituais católicos. A autora vive, portanto, no entremeio de denúncia e encantamento com relação aos postulados cristãos presentes nos ritos dessa religião.

Obedecendo a esse questionamento introduzido na primeira estrofe do texto, a herbácea é explicada através de diferentes campos do saber e, nesse poema, dentre os mais privilegiados, está o do discurso do saber popular. Para adentrar nesse campo, os nomes diversos que foram dados à referida planta são expostos: “sapatinho-de-judeu” e “sapato-do-diabo”, “cerca viva”, “crista de galo” (dentre outros). Com isso, a coroa-de-cristo é tratada como sendo composta por heterodoxias, ou seja, carrega em si sempre o múltiplo, o ambíguo e o diverso. Essa diversidade está expressa desde os seus vários nomes, suas funções para o organismo humano e as suas origens.

Para fechar a série de inconciliações, que estão presentes no discurso sobre essa planta, a estrofe final do poema expressa: “Como explicar (sem incesto) / que os dois-irmãos são bem-casados / e (sem preconceito) / que a coroa-de-cristo é o perverso // colchão-de-noiva?” (DAL FARRA, 2002, p. 96). Nota-se que a construção do poema não está pautada em buscar seguir um fluxo de interpretação e leitura unívoco. Ele quer percorrer uma trilha que se espraie em múltiplas concepções, lidando com as ambivalências, sem instaurar invalidações, mas acomodando em tensão essas diferenças em seu próprio texto.

É lícito pensar, portanto, que o discurso literário empreendido por Dal Farra não está unicamente relacionado ao tradicional (o trivialmente aceito e problematizado em nossa sociedade). Em verdade, a autora deseja trazer os discursos que estão soterrados, validar as expressões ditas como sendo de “menor potência”, mérito de historicização, e elevá-los à condição de um possível caminho crítico para descrever poeticamente os objetos em sua lírica. Possível caminho, pois as duas interrogações que abrem a primeira e a última estrofe do texto não estão colocadas de modo aleatório, é um sintoma de dúvida que revela de modo pontual que os saberes para Dal Farra, assim como os discursos literários, históricos, dentre outros, não estão hospedados na campana do irredutível da resposta absoluta, porém, justamente o contrário, se localizam no espaço da pergunta, da dúvida e, por sua vez, para as várias respostas que podem ser dadas através de variadas leituras.

Com isso, podemos pensar que os discursos de diferentes áreas do saber que convivem emaranhados na poesia de Maria Lúcia Dal Farra estão em diálogo com as “considerações intempestivas” anunciadas por Nietzsche. Nesse livro, o filósofo denuncia quais são as maneiras pelas quais a sociedade vem se relacionando com a história, muitas vezes, estandardizando algumas narrativas em detrimento de outras. Mas, subjazido a isso, existem primordialmente vontades de poder que realçam algumas histórias e heróis e, em contrapartida, apagam outros fatos de igual relevância.

Para Nietzsche, na *Segunda Consideração Intempestiva*, a história foi analisada por três principais chaves em nosso pensamento, a saber: monumental, antiquária, e sugere encará-la, principalmente, de modo crítico⁶⁰.

Segundo o filósofo, a história crítica objetiva se distanciar de olhares idólatras que comumente são lançados para os discursos colocados como “fundadores” de uma determinada cultura. Não há mais um interesse em promover uma (somente uma) narrativa como aquela que deve ser (muitas vezes cegamente) seguida por um grupo. O que Nietzsche deseja é promover a força de vida, e, para isso, é necessário deixar emergir outras potências discursivas, não se deixando levar pela monotonia de “discursos singulares” para a nossa história. Poder de vida é retirar vendas que nos direcionam para lugares desconhecidos, incômodos, e nos fazer, assim, atravessar por rotas inusitadas, que nos façam aportar provisoriamente em outras paisagens a que não estejamos acostumados, proporcionando, desse modo, a insurreição constante de novas e outras narrativas.

Alerta-nos ainda o filósofo que “[...] a cultura histórica só é efetivamente algo salutar e frutífero para o futuro em consequência de uma nova e poderosa corrente de vida, [...], portanto, só se ela é dominada e conduzida por uma força mais elevada e não quando ela mesma domina e conduz.” (NIETZSCHE, 2003, p. 17). Com essa reflexão, sugere Nietzsche que é fundamental constantemente estarmos envolvidos por correntes novas de história que sejam capazes de rearticular discursivamente a sociedade, fundando sempre o lugar movediço da vivência histórica, capaz de ressignificar velhos costumes e instaurar novos pontos de vista.

No tocante à escrita criativa de Dal Farra, a história de caráter mutante (que se configura de modo inconformado) é o pressuposto basilar da autora. Ela objetiva romper com o discurso da tradição, montando, por meio de suas poesias, outras prerrogativas que deseja para a sociedade. Mune-se da capacidade criativa da literatura para instaurar novas ordens de compreensão para diferentes aspectos: mulher, ciência, sociedade e pensamento contemporâneo.

Essa pulsão se torna possível ao trazer o outro, gestá-lo em sua escrita e aspergi-lo através da poesia. Essa alquimia das letras, que já acontece desde o *Livro de Auras*, perpassa

⁶⁰Em conformidade com Nietzsche, a história monumental coloca os feitos do passado como ícones que precisam ser louvados e “[...] sempre despertam novamente alguns que se sentem tão felizes considerando a grandeza passada e fortalecidos através de sua contemplação.” (NIETZSCHE, 2003, p. 19). Já na história antiquária, “[...] a história pertence em segundo lugar ao que preserva e venera, àquele que olha para trás com fidelidade e amor para o lugar de onde veio e onde se criou” (NIETZSCHE, 2003, p. 25). Para a perspectiva crítica, cabe romper com essa inflexão louvadora do passado e, por meio de uma ação eficaz em prol da vida, criar e ativar outras narrativas.

pelo *Livro de Possuídos* e chega em *Alumbramentos* com maior ênfase. As nove seções do seu último livro possuem como título o nome de um artista com que ela objetiva estabelecer diálogo. No campo da literatura, aparecem os nomes de Mariana Alcoforado, Lorca, Anne Sexton e Rilke. Veremos a seguir como essas relações se ampliam e se metamorfoseiam em sua caligrafia.⁶¹

⁶¹ Ressaltamos que na presente tese não temos como objetivo afirmar que o processo de apropriação e interdiscursividade são exclusivos de Maria Lúcia Dal Farra. Ao contrário, nossa proposta objetiva apresentar como esse procedimento de posse está modulado na lírica da autora e as suas respectivas peculiaridades, mas que podem ser encontrados em outros autores do cânone literário. Ao longo da tese o nosso interesse se pauta em mostrar como a escritora constrói os seus textos sob a égide do princípio da transmutação e quais são as implicações disso em sua poesia. Iremos adentrar com maior acuidade neste quesito no quarto capítulo – *A alquimia dalfarreana*.

3.2 O MUSGO NA PELE

A imaginação faz cócegas: tem desejos de lubrificação. É como se aquelas antigas falas se desprendessem do ramallete em que estavam atadas, e começassem uma por cima das outras a soltarem a sua voz. (DAL FARRA, 2005, p. 34)

Renato Marques de Oliveira, no ano de 2004, defende a sua dissertação de mestrado na Universidade Estadual de Campinas, no Instituto de Estudos da Linguagem. Esse texto versa sobre a lírica confessional da poetisa norte-americana Anne Sexton. Na sua pesquisa, Oliveira persegue os passos da escrita de Sexton e nos brinda com a tradução comentada dos seus quatro primeiros livros, de maneira a compor um apurado estudo da obra dessa escritora. Com o referido trabalho, o pesquisador demonstrou um olhar atento ao redor da escritora em seu contexto de produção, além de entremear a sua argumentação com algumas facetas da biografia da escritora americana.

De maneira intrigante, nas páginas iniciais de sua dissertação (que se encontra disponível no banco virtual de teses da UNICAMP) dois elementos se realçam com especial coloração para o nosso presente trabalho: o nome de Maria Lúcia Dal Farra estampado em algumas partes desse material. Inicialmente, a autora, nosso objeto de pesquisa, aparece como uma das convidadas que constituiu a banca avaliadora da referida pesquisa de mestrado⁶². O outro aspecto que salta aos olhos encontra-se na dedicatória de Renato Marques que, sagazmente, expressa: “[...] agradeço, comovido, a leitura iluminada e iluminadora de Maria Lúcia Dal Farra, poeta cujos arrebatamentos líricos e passeios mágicos, corpóreos, musicais e sensoriais pela palavra seriam lidos com gosto por Anne Sexton.” (OLIVEIRA, 2004, p.7). Nessa expressão agradecida do autor, que encontrou abrigo na leitura de Maria Lúcia Dal Farra, colocando a sua alegria em relação à avaliadora, aponta, em concomitância, para outro fluxo de interpretação no qual sugere o rompimento da ordem cronológica de apreciação das literaturas de ambas as escritoras.

A irrupção dessa ordem temporal indiciada por Renato Marques, no excerto acima, não coloca em uma correnteza retilínea a fruição das obras de Anne Sexton e Maria Lúcia Dal Farra. Justamente o contrário, ele sugere pensar que a escritora americana poderia ser uma

⁶² Trata-se da Dissertação de Mestrado de Renato Marques de Oliveira, defendida sob o título de *Anne Sexton e a poesia confessional: antologia e tradução comentada*.

apreciadora da arte poética da brasileira sob outra ordem de pensamento: a da literatura (que não está presa em continuidades), sabendo que, sob os ditames do empirismo, isso seria impossibilitado. Sendo claro que, também, em *Alumbramentos*, oito anos após a participação na banca avaliadora da dissertação referenciada, Dal Farra elegeu Sexton como uma de suas eleitas para estabelecer um trato de interlocução no seu livro. No texto *Esclarecimento*, que antecede os poemas do livro *Alumbramentos*, a autora fala um pouco da sua poética e afirma que a publicação se apresenta como: “[...] interpostas pessoas e vozes, tremeluzes e ecos de leituras, arremedos de glebas alheias, simulacros de benquerenças, embaralhados hologramas e [...] usurpações e perversos decalques [...]”. (DAL FARRA, 2012, p. 16). Nesse excerto, assim como em todo o texto, a autora se coloca como analista de sua própria obra e como uma escritora de rapina, que captura autores, textos, falas, glosas, e os encaminha para seu próprio texto. Mais ainda elucidativo é pensar que essa rede que a autora atrai não necessariamente é uma coligação de amigadas, mas pode ser meros simulacros de bem-quereres.

Ainda retomando a fala de Oliveira, a qual sugere que Dal Farra pudesse ter sido lida por Sexton e o laço empático que esse encontro poderia gerar, podemos trazer a reflexão desenvolvida pelo texto de Jorge Luís Borges, *Kafka e seus precursores*. O texto do escritor argentino investe na descontinuidade pela qual uma obra de um autor atravessa. Isto é, ao ler Kafka, eu posso vê-lo em uma obra que o antecede séculos, assim como posso perceber a sua dicção em uma obra que lhe é posterior. Isso demarca que uma obra de um autor traz arraigada em si, sempre, uma leitura da tradição. No entanto, esse ato não mexe somente com a obra do presente, mas também com o texto da própria tradição literária que começa a ser vista de modo diferenciado pelas diretrizes da contemporaneidade.

Borges, ao fim do seu texto, sugere a criação de novos campos semânticos de significação para o vocábulo “precursores”. Segundo ele, é necessário efetuar um processo de assepsia da palavra que vem carregada, comumente, de sinônimos atrelados à rivalidade e polêmica entre escritores de diferentes períodos. A proposta de Borges está em colocá-la num campo teórico redimensionado, pelo qual possa ser compreendida como um procedimento que se encontra indispensável na arte literária de qualquer autor, de qualquer tempo, por isso: “[...] seu passado muda a nossa concepção de passado, como há de modificar a de futuro.” (BORGES, 2015, p. 2). A máxima da ponderação borgiana nesse texto está em romper com a ordem crescente do tempo e pensar as desordens e as descontinuidades como chaves preciosas para a leitura de um determinado texto.

Por esse caminho, ainda, um encontro presencial entre ambas as escritoras poderia ter sido feito, quem sabe na década de 70, haja vista que as duas poetisas foram contemporâneas

por um tempo. Essa possível vivência entre ambas é inviabilizada, pois a vida de Sexton é ceifada por seu ato desesperado, motivado possivelmente por um quadro depressivo que a acompanhava. Essa atitude corajosamente desesperada a insere no rol das escritoras que, no auge de sua produção e reconhecimento, decide romper com a vida. Durante essa mesma época, Dal Farra ainda não tinha publicado os textos poéticos em livros, apesar de escrevê-los e deixá-los em recôndito segredo, preferindo se dedicar quase que exclusivamente às demandas do trabalho universitário. Esses desencontros biográficos talvez não tenham permitido que ambas pudessem, corpo a corpo, trocar as suas experiências poéticas, não obstante, a linguagem literária concedeu uma possibilidade desse encontro se efetivar. O fato é que não existem evidências desse cruzamento pessoal entre as escritoras, mas isso não impede que as duas tenham familiaridades, proximidades, temas comuns e desejo de dialogismo.

O “encontro literário” entre as escritoras, não obstante, tem expressividade já na primeira seção de poesias do livro *Alumbramentos*, com o título de “Anne Sexton”. Além disso, decorando a abertura dessa mesma parte do livro, podemos capturar, em uma das epígrafes elegidas por Maria Lúcia Dal Farra, o fragmento lírico da poetisa americana, constante no seu poema “The Sun”⁶³, que, traduzido em português para “O sol”, proclama: “Já agora me dou toda: / sou tua filha, tua guloseima.” (DAL FARRA, 2012). A entrega traçada pelo saboreio é a marca do encontro entre as artistas, ambas são mães e filhas na arte, em plena entrega; são mutuamente alimentos e alimentadas por suas poéticas. Por isso, a troca, o intercâmbio e a transformação são as tônicas no que se refere ao enlace entre Dal Farra e Sexton.

Em conformidade com David Furtado (2015), referendamos que a poesia de Sexton é marcada pelo traço confessional, pela expressão da intimidade e pelas contradições que são inatas ao humano: a alegria fugaz, os impasses de uma vida conturbada e a tristeza que, em Anne Sexton, era uma voz galopante que pode ser percebida em seus versos. O que nos impulsiona de início é encontrar as pistas que nos levem a compreender as motivações que permeiam os interesses da poética dalfarreana na lírica de Anne Sexton. Acreditamos que o primeiro e principal índice dessa irmanação se encontra em ambas serem mulheres produtoras de poesia.

⁶³ O poema “The Sun” está presente no livro *Live or die*, de 1966, escrito por Anne Sexton. Acessamos este livro, também, através da dissertação de mestrado de Renato Marques de Oliveira que compila e traduz poemas do referido livro.

A poetisa americana, em seus poemas, nunca disfarçou os impasses que são principalmente da atmosfera do feminino: a celebração do útero ou a louvação de roupas tipicamente do vestuário feminino. Ainda vale realçar que o confessional e as proclamações autobiográficas na poesia de Sexton se configuram como um traço operante de sua escrita poética, mostrando como a vida da mulher produtora de poesias é pauta central de seus versos. Não por coincidência, Dal Farra comunga dessa mesma ideia em sua lírica, por meio das suas particularidades expressas através dos feitos singulares de sua família, da sua vivência no interior de São Paulo e seu processo de autoconhecimento como mulher contestadora. Trazer a escritora americana significa um pacto marcado pelo diálogo entre as escritoras, como se a permutação das suas vozes representasse uma adição (e uma coligação) de forças políticas em prol de uma busca constante por uma voz literária efetiva.

Nesse contexto, o poema “O Musgo da minha pele”, de Maria Lúcia Dal Farra, presente na seção “Anne Sexton”, elege a imagem do musgo que se incrusta no epitélio, como um hospedeiro do qual o corpo não consegue se livrar. O musgo funciona no poema dalfarreano como a presença do outro que se mostra de modo incisivo na corporeidade do sujeito poético: como uma cola, uma amálgama que liga duas instâncias corpóreas de modo intenso. A presença do amado, como uma vida que cresce, vai se espalhando por toda a pele e não se tem como escapar: é a direção desse texto poético. Leiamos o respectivo poema de verve amorosa:

Agradeço aos dias
os frutos que pendem das árvores
e até os tristonhos salgueiros que sussurram teu nome.
Mesmo que oponhas pedras e deslizantes limos a meu
[peito

(onde antigos fantasmas ainda se digladiam)
este território continua posse tua.
Aqui
nenhuma sombra se ausenta –
os rios correm familiares
e os animais (ciosos) se dizem seduzidos pelo
teu cheiro.
Te espero e me ofereço sem pejo:

já as abelhas sugam a cerca viva dos meus limites.

(DAL FARRA, 2012, p. 29)

O texto apresenta como forte marca uma entonação de agradecimento ao amado por existir no cotidiano da amada, que, por sua vez, se apresenta como a voz do texto poético. O corpo, território que ouve, sente e acolhe o amado reiteradamente, pulsa ainda recordações

perpassadas por lembranças de amores pretéritos, no entanto, sem impeditivos para que novos amores aconteçam. Não existem pudores para a entrega desse corpo que se lança para o amado sem condições estabelecidas.

Esse texto poético trava um diálogo com o poema “The Moss of His Skin”, de Anne Sexton, que, traduzido para “O musgo de sua pele”⁶⁴, apresenta o corpo da mulher como sendo da posse de outra pessoa. No entanto, nos textos da poetisa americana, o corpo do pai morto, em funeral, é escolhido como a imagem à qual a voz enunciativa deseja entregar a sua pele por completo. O sujeito poético enunciador, configurado no poema como uma filha devotada, diante da morte do pai e em um dilacerante inconformismo, deseja para si a condição de musgo para entrar na câmara funeral e se enterrar junto ao pai. O sujeito almeja existir tal qual um parasita para o qual não há alternativa de ser separado do corpo do morto. Modula-se nesse texto uma mulher em entrega plena, despreocupada de si e prótese do outro.

Em Dal Farra, essa ideia de mulher-prótese do amado permanece, no instante em que a poesia coloca o corpo feminino como sendo de propriedade plena do outro. Tal qual a entonação de Anne Sexton, não existe um controle desse sujeito que se lança ao amor; o que há, em verdade, é uma desmesura amorosa. Esse mesmo texto de Dal Farra destaca-se por escapar dos seguimentos pelos quais o corpo de mulher atravessa comumente em sua literatura, pois, em sua maioria, a mulher, alegoricamente de modo crítico, almeja ter posse do seu corpo e luta por uma entrega modulada pelas próprias vontades, sem os ditames masculinos exercerem uma força vetorial sobre o sujeito feminino de modo proeminente. Já nessa poesia, o sujeito lírico despe-se dessa vontade e encontra abrigo no regaço do homem, como se uma imantação entre os dois se estabelecesse de tal maneira que essa entrega fosse impossível de travar contenções.

Um caminho interpretativo para analisarmos esse percurso efetuado pela autora nessa poesia entra no filão, justamente, dos processos de transformações que são estabelecidos na poesia dalfarreana. Ao desejar arremedar as perspectivas literárias de Sexton nessa poesia, ela a interpreta, colocando-se como a amante em entrega absoluta, no entanto, em alquímica modificação das letras sextonianas, traz o corpo do homem-amado em lugar da figura paterna. Todavia, como uma espécie de resíduo da poesia de Sexton encontrada na literatura de Dal Farra, permanece esse rompimento dos limites e o oferecimento da mulher sem controles de juízo feminista.

⁶⁴ Baseamo-nos na tradução e comentários feitos por Renato Oliveira em sua dissertação de mestrado já referenciada.

Dentre os decalques feitos por Dal Farra, através dos moldes propostos pela poética de Sexton, constantes em suas poesias, encontra-se de modo indelével, vale destacar, a imagem das abelhas que, em aparente enxame, recorrentemente, são convocadas como elemento de destruição e recomposição; além disso, são trazidas como um componente de incômodo para o sujeito poético. Na cena do poema “Dreaming the breasts”⁶⁵, convocando imagens surrealistas, a poetisa americana apresenta imagens oníricas correlatas ao seio, que se relacionam com o corte das mamas e o leite em derrame completo. Os seios amputados, por fim, são sementes que não cessam com o talho, mas se transformam em fonte de reprodução. Não obstante, antes de apresentar o corte do colo, a imagem das abelhas é inserida na poesia. Um enxame de abelhas se acomoda na boca, podando a alimentação, mas esse ato encaminha para o ato corajoso de entrega do corpo para o corte. Corte que não é limitação para Sexton, mutilação que é vida entregue ao florescimento, haja vista que são plantados e podem ser percebidos como mananciais de fertilização.

Em percurso similar, na poesia de Maria Lúcia Dal Farra, as abelhas são as responsáveis pelo rompimento dos limites impostos socialmente ao sujeito feminino e à posterior entrega para o amado. Os insetos funcionam, ainda, como corruptoras das cercas que agem como as barreiras contedoras, responsáveis por “segurar” a entrega do corpo, atuando em prol do rompimento dessas, erigindo, por fim, o sujeito poético ao enamoramento pleno. Com isso, no tocante às perspectivas políticas concernentes à mulher na poesia da escritora, é lícito comentar que a sua intervenção intelectual não se fecha em apresentar a mulher sempre pronta, armada ao enfrentamento e à negação de entrega ao amado. Para a escritora, o “oferecimento” pode ser um caminho de conhecimento. Amar é uma forma também de estabelecer um confronto sob o jugo de outra clave de posicionamento⁶⁶.

Cabe adentrar, nesse momento, nas discussões sobre a “personalidade do artista”, aspecto teórico problematizado por Jan Mukarovsky em *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Nesse livro, no momento em que se dedica a pensar sobre a personalidade do artista e como essa desemboca na arte literária de um escritor, o autor é contundente ao comentar que refletir sobre isso é uma tarefa que inculca um severo grau de complexidade. Essa dificuldade gira em torno de pensar questões fundamentais da teoria da literatura, tal como a “presença” (escapadiça) de um autor em uma determinada obra de arte. Por isso, sugere pensar por meio

⁶⁵ Tradução livre: “Sonhando com seios”.

⁶⁶ Em outra peça lírica de Maria Lúcia Dal Farra, “Abóbora”, presente no *Livro de Possuídos*, mais uma vez a abelha é incorporada na poesia como um sintoma de transmutação e indicativo de desmesura. Nesse texto, a abelha perfura o fundo diapasão da flor do vegetal, título da poesia, indicando fertilização, mas, também, é responsável por promover um prazer intenso. Por isso, podemos afirmar que a abelha convocada aparece como elemento de promoção de mudança, sejam elas a fecundação ou o prazer.

do substantivo personalidade, pois esse engloba a subjetividade que existe ao pensar o temperamento do artista em uma obra.

Sabendo-se que a personalidade artística de Dal Farra, nos seus textos, ocorre de modo alinhado às ponderações de Mukarovsky, repleto de disfarces e meneios, cabe salientar, dessa maneira, um ponto destacado pelo crítico literário que afirma da existência de um grau de personalização do autor em sua obra. Porém, esse procedimento não ocorre de modo simplista, justamente ao contrário, pois apresenta elementos sociais e culturais que agem diretamente na personalidade do poeta. No bojo dessas questões, “[...] a personalidade não é uma soma de influências mas o equilíbrio mútuo delas [...], e neste sentido a personalidade do artista [...] manifesta-se por uma força ativa.” (MUKAROVSKÝ, 1993, p. 290).

Ainda na linha das alquimias artísticas pelas quais perpassam as poesias de Anne Sexton, está patente nas discussões que vêm sendo empreendidas nesta tese o seguinte aspecto: o pacto dialógico é uma marca fundamental da poética de Maria Lúcia Dal Farra. Como nossa proposta não se restringe em compor um retrato da literatura dessa escritora que se pautou no princípio da homogeneização, o poema em que o corpo feminino se configura como prótese do amado mostra justamente um descompasso, uma arritmia com relação às questões que estão presentes na poesia da autora. Seria uma performática “dublagem” de Sexton que se entregou ao corpo do homem-amado, em arremesso, sem precauções? Possivelmente. No entanto, a dicção da vontade da mulher tem sempre soberania em seu texto, mesmo que essa entrega seja uma forma de perdição. Já no tocante à sua “personalidade artística”, seguindo a mesma linha de pensamento de Mukarovsky, é fundamental pensá-la como sendo formatada sob os suportes da tradição literária em que ela se coliga. As suas idiossincrasias aparecem no texto acompanhadas de vozes de outros autores, mas, sublinhe-se: não escapa em apresentar as suas preferências, escolhas e, também, preterimentos.

Traçadas essas linhas que atam as artes das duas poetisas, cabe realçar a relação do vestuário que se faz presente entre elas. Em “Canção para uma camisa branca”, elege-se um elemento frugal, uma camisa branca estendida em um varal, como o elemento motivador do texto. A camisa é a constatação da ausência do outro. A roupa, sem o seu dono, atesta o sentimento de falta que encontra companhia somente na lua que a ilumina como holofote. O sujeito poético mostra-se, portanto, perdido diante dessa ausência e, em exasperação, abraça o tronco de uma árvore clamando por um corpo que falta.

Para Anne Sexton, a canção é para uma camisola vermelha (“Song For a Red Nightgown”). Trata-se de um vestuário vermelho, mas que a sua tonalidade perpassa por uma indefinição de cores, em variação – entre rosa e sangue. Essa variação de cor transpassa de

modo similar a mesma variação de postura pela qual a dona da camisola é atravessada no texto – uma menina em transformação. Essa garota encontra no vestuário uma possibilidade de vivência do corpo que adquire nuances de objeto volátil, aéreo e libertador. A roupa dará leveza e, com asas de borboletas presas em suas costas, de modo intenso, faz com que a menina arremesse para um voo, tendo a lua como a sua companheira mais fiel.

Com isso, fica patente que o diálogo estabelecido entre Dal Farra e Sexton nessas canções, sejam elas para uma camisa branca ou para uma camisola vermelha, não se estabelece pela cópia e mera atualização do discurso da alteridade. Pode-se observar nessas poesias um passo a mais que é assegurado pelo processo de apurada reconstrução do universo temático sextoniano, em que conseguimos perceber a respiração da tradição clássica na letra dalfarreana, mas sob o signo da renovação, compondo seus textos por vias correlatas a outras estruturas, temas e objetos.

Na seção de poemas “Anne Sexton”, ao contrário do que se possa pressupor, os mecanismos de apropriação efetuados por Maria Lúcia Dal Farra não se dão somente com a escritora americana. A poetisa carnavaliza seus textos e traz outras referências, aquém daquelas que estão expressas no título do referido agrupamento de poesias. Uma delas está na imagem de Florbela Espanca, escritora portuguesa, que aparece na respiração de seus versos e, também, em algumas imagens poéticas. Na poesia “Descompasso”, os primeiros versos denunciam o êxtase do sujeito poético perante o busto da poetisa alentejana exposto no Jardim Público de Évora, em Portugal. Intrigante para lermos essa poesia é adentrarmos no dossiê pessoal de imagens de Dal Farra e encontrarmos a fotografia que colamos abaixo:



Figura 6 :Fonte: Maria Lúcia Dal Farra no Congresso Internacional Florbela Espanca – o espólio de um mito no Jardim Público de Évora, como parte da programação do evento. Acervo pessoal de Maria Lúcia Dal Farra.

Na cena desse registro fotográfico, Maria Lúcia Dal Farra estava participando do “Congresso Internacional Florbela Espanca – o espólio de um mito”, realizado na cidade de Vila Viçosa, terra natalícia de Espanca. Nessa ocasião, em homenagem à escritora de *Livro de mágoas*, o prefeito da cidade concedeu a responsabilidade a Dal Farra para oferecer as coroas fúnebres que adornam a estátua, conforme podemos observar na imagem. Segundo o seu relato, foi um momento mágico, haja vista que até uma banda de música saía das névoas para ensejar o ritual. Todo o rito representou um momento de extrema comoção e uma forma de registrar uma maior proximidade entre as duas poetisas.

A composição desse cenário – a escritora em união ao busto de Espanca – é bastante emblemática para nossa discussão. Falamos isso, pois os laços que enovelam as duas autoras são marcados por feixes sólidos de interação. Isso pode ser afirmado pelo motivo de que Dal Farra é considerada uma das maiores especialistas acerca da poética de Espanca, tendo uma considerável produção bibliográfica sobre a escritora portuguesa. Dentre essas pesquisas, encontra-se a investigação sobre a epistolografia da escritora, além de um rastreo acerca da biografia conturbada da vida florbeliana. Acresce-se a isso, a produção de diversos artigos que auxiliaram de modo intenso na composição do acervo crítico para estudiosos de Florbela Espanca no Brasil e fora dele.

Se essa relação está presente de modo operante na produção crítica de Dal Farra, podendo ser notada em livros como *Trocando Olhares* e artigos como *A Florbela de Agustina*, essa íntima relação, denunciada também na imagem fotográfica registrada acima, peregrina também para as suas poesias. Retomando o poema citado anteriormente, “Descompasso”, esse traz um punhado de cenas que marcam um sentimento de desafino, saída da órbita e inebriamento. Podemos visualizar nos primeiros versos a seguinte enunciação: “Pasma diante / da última Florbela / a que frequentava o Jardim Público de Évora [...]” (DAL FARRA, 2012, p. 27), seguida de variados outros flagras de instantes considerados fundamentais para o sujeito enunciador, tais como: a visualização de um Van Gogh ou um retrato de um familiar. Esse sentimento de perdição que compactua com a subjetividade de Anne Sexton encontra também albergue na respiração poética de Florbela de que Dal Farra, indubitavelmente, também se apropria. O excesso de sentimento, de amor e de tristeza que pulsam nas poesias dessa escritora portuguesa são encontrados também na escrita poética de Dal Farra.

Nas segunda e terceira estrofes do poema “Descompasso”, podemos capturar os seguintes versos: “A emoção é em mim imperatriz / e ela me martiriza / o quanto quer. //

Trapezista amante do circo, / fico sem vigas para sustentar o meu dia.” (DAL FARRA, 2012, p. 27). É justamente nesse transbordamento de emoções que a reta que une Dal Farra e Anne Sexton se remodela em um feixe de relações que abarca Florbela Espanca. A autora portuguesa teve lances da sua biografia marcados por relações conflituosas e representou para os seus contemporâneos um “modelo a não ser seguido”, justamente por romper com as ordens estabelecidas para o que era dito como sendo próprio à mulher. Por se comportar de maneira a não acatar esses ditames, Espanca foi perseguida e detratada de maneira violenta.

No poema “Trabalhos de agulha”, por exemplo, esse modelo feminino com o qual Florbela Espanca rompeu, tal qual Sexton perseguiu, é colocado em bases de perquirição. O citado poema está circundado na imagem de uma mulher no trato com o bordado, em um bastidor com pano estirado. O poema mostra o ato de pontear com agulhas cenas bucólicas de passarinhos de modo mecânico, entretanto os versos finais rompem com essa lógica e abrem a seguinte indagação: “Mas a linha insiste na malha antiga. / Ah, lavá-la, esticá-la, / livrá-la da memória. // Como fiquei presa nos pontos?” (DAL FARRA, 2012, p. 32). Aquele bordado que funciona como uma das habilidades das quais a mulher deve ser dotada não é concluído, pois o sujeito feminino dota-se de vontade questionadora e pensa em desviar da ordem de pensamento estabelecida para mulher – daí os verbos relacionados ao campo da assepsia – lavar, esticar, livrar – que se modulam como a estratégia de desregulação da ordem do feminino, não mais acomodado em um eterno pontear, mas com desejo de recomposição dessa ordem, almejando outros alinhavos aquém dos previamente determinados.

Por isso, podemos afirmar que na seara dos desejos de transformação dos escritores criativos na poesia de Dal Farra, não existe a elaboração de uma substância simples que seja composta por Dal Farra e Anne Sexton somente. Por meio dos seus versos, outros componentes são convocados e a química fundamental da sua poesia segue a seguinte indicação: ser “outra” com base na alteridade que não aparece imóvel, mas sim, transmutada. Nesse filão das apropriações, a própria Florbela Espanca, em 1923, em seu *Livro de Sóror Saudade*, engolfa a freira portuguesa Mariana Alcoforado em seus escritos poéticos. A sua Sóror Mariana, repleta de saudades, por sua vez, não fica hospedada somente na escritora portuguesa no século XX e aterrissa também, em *Alumbramentos*, na seção intitulada “Cinco Sonetos para Mariana Alcoforado”.

Cabe, antes de percebermos os caminhos de posse efetuados por Maria Lúcia Dal Farra com relação à freira portuguesa, na sua publicação de 2012, compreendermos a assunção de Mariana Alcoforado na cena da literatura lusitana. Essa inserção de Alcoforado como um constituinte do hall de escritoras portuguesas acontece de maneira recoberta por

explicações dúbias, fatos truncados ou, conforme aponta Ana Paula Coutinho Mendes, da Universidade do Porto: “[...] sempre na fronteira entre a realidade e a ficção” (MENDES, 2015, p. 293).

Conforme apontam os estudiosos da biografia de Mariana Alcoforado, ela era uma interna do Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja, localizado no Alentejo Português, desde os seus onze anos de idade. No entanto, a sua história aparece como uma das mais intrigantes do seu tempo (entre os anos de 1663 e 1668). O enredamento da sua história começa efetivamente quando estava abancada na sacada do convento e se depara com o oficial Noel Bouton de Chamilly, homem pelo qual se apaixonava de maneira avassaladora.

No entanto, esse enamoramento não vai ser realizado em sua plenitude, pois o oficial Chamilly estava em Portugal em missão para a consolidação da independência do país e, assim que cumpriu com as suas atividades, retornou para a França, deixando a freira em pleno desencanto, desespero e tristeza. Com a configuração desse quadro, Mariana Alcoforado, em busca de seu amado, envia-lhe cartas amorosas, no total de cinco, com o objetivo de ter uma resposta de seu amado que lhe restitua a alegria e a imbua de esperança. Porém, a sóror aguarda debalde na sacada do seu convento o retorno de uma resposta do seu amado, que nunca sequer lhe deu uma satisfação acerca do seu retorno e se havia reciprocidade com relação aos seus sentimentos.

São justamente nessas cinco cartas – denominadas de *Cartas Portuguesas* – que se encontra a projeção de Alcoforado no campo da literatura. O texto epistolar é considerado como uma das amostras de uma literatura de qualidade, em escrita, recursos linguísticos e imagens. Em derramado amor que se entremostra ao longo das epístolas, configurado como cego, pois se aventura em busca de um amante que ela não consegue alcançar com o corpo, somente com as palavras de suas cartas, é que efetivamente Mariana Alcoforado se transforma em um manancial de leituras e releituras com o passar dos séculos.

Existe uma névoa que encobre a figura da sóror Mariana, cujas interrogações giram em torno de formular uma imagem autoral para ela. Um fato demarca a sua existência, haja vista ter sido encontrado um atestado de óbito da época que confirma sua vida em Portugal (MENDES, 2015, p. 294). Por outro lado, ao longo dos séculos que atravessam as leituras das cartas, muito se confundiu entre os conteúdos dos textos epistolares e a sua vida pessoal. Não se sabe o que existe de experimentação real e ficcional nas *Cartas Portuguesas* – não há, na maioria das leituras sobre Alcoforado, a delimitação e a diluição desses limites. De modo semelhante, não existem materiais consistentes da época que possam trazer afirmações contundentes acerca da sua vida, assim como das suas produções textuais. Dessa avalanche de

questionamentos, insurge-se uma mulher à frente de seu tempo, dotada de coragem para enfrentar todos os pressupostos inculcados para o feminino, com um acréscimo de complicação: devotada religiosamente.

Provavelmente esteja nesse grotão de dúvidas ao redor da sóror, que ela foi, justamente, o alvo de muitas releituras, apropriações e recriações ao longo da história literária. Vários autores se colocaram na investida de recompor a vida da freira pelas suas produções literárias, suplementando informações e a criando, efetivamente, pela égide da literatura. Conforme Ana Paula Mendes (2015), diversos artistas investiram em seus textos literários a modulação de Alcoforado como sendo personagem, estando ela presente em romances e poemas. Em seu artigo *Katherine Vaz e a re-inscrição de Mariana Alcoforado na história literária*, a crítica investe em rastrear alguns desses trabalhos com vistas a perceber como a sóror foi sendo escrita a caneta de alguns escritores.

Dentre os nomes que se aventuraram em trazer “Marianas” personagens, encontram-se três Marias – Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa⁶⁷. No texto delas, em alinhamento ao explanado por Coutinho, a sóror se configura como uma mulher que foi enredada em uma trama social e sexual e, pelo seu comportamento, passou por diversas retaliações sociais. No mesmo percurso, *Katherine Vaz* inscreve Mariana na cena da mulher transgressora, no entanto, não se prende em atenuar o aspecto moralista que circundou a vida da freira portuguesa. Ainda nesse mesmo estudo, cerca de uma dezena de autores são referenciados pela pesquisadora como interessados na narrativa epistolar de Alcoforado e, a partir desse interesse, a transformaram em uma personagem de suas histórias.

Direcionando-nos agora para os cerzimentos que unem Mariana e Maria Lúcia Dal Farra (suplementando o artigo de Coutinho, poderíamos afirmar da existência de mais uma Maria interessada na sóror), encontramos, antes das apropriações poéticas em *Alumbramentos*, que já referenciamos anteriormente, dois trabalhos teóricos de Dal Farra que discutem sobre a presença de Alcoforado na literatura. As vias que aproximam ambas, poetisa e sóror, podem ser várias e incontroláveis. Não obstante, sugerimos algumas verossímeis hipóteses: a apresentação que Florbela Espanca deve ter-lhe feito através do *Livro de Sóror Saudade*, os seus estudos acerca da literatura portuguesa e, principalmente, a magnetização que exerceu sobre ela a vida de uma religiosa destemida para seu tempo na história lusitana.

Com base nisso, através da “Série Cogitare”, produzida pelo PPGL – Editores da Universidade Federal de Santa Maria, Dal Farra lança um estudo chamado: *A dama, a dona e*

⁶⁷ O livro das “três Marias” foi intitulado de *Novas Cartas portuguesas* e publicado em 1972.

uma outra sóror. Numa perspectiva geral, o texto apresenta algumas modulações para as representações da mulher portuguesa medieval com base, de início, em duas lendas portuguesas: “Dama Pé-de-Cabra” e “Dona Marinha”, pertencentes ao *Livro de Linhagens*, do Conde D. Pedro de Barcelos. Nesses textos, a autora percebe as nuances que já se encontram delineadas com relação à mulher em textos medievos, marcada principalmente pelas dependências com relação ao homem (DAL FARRA, 2007). Contudo, desse material, interessa-nos, com maior ênfase, a “outra sóror”, a terceira configuração feminina que a pesquisadora se inflexiona nesse trabalho.

Mariana Alcoforado, nesse artigo, é encarada como uma mulher que esteve presa em um círculo complicado de se desvencilhar, haja vista que era enredada pelos ditames da religião e da família. Porém, a valoração que pode ser dada para a freira portuguesa se encontra principalmente no instrumento de comunicação, de expressão e de grito que utiliza com relação à perda do seu amor – a escrita. O ato de escrever não era considerado autenticado para a mulher do século XVII, essa atividade era destinada ao homem. Porém, Mariana Alcoforado mostra-se inconformada com os grilhões que lhe foram impingidos pela religião e busca meios alternativos para expressar o seu descontentamento, tendo a sua expressão máxima na linguagem que utiliza na confecção de suas cartas.

Para Dal Farra (2007), o grande salto que existe com relação à figura feminina na pena de Alcoforado é seu processo de metamorfose. Ela se transforma de mulher do claustro, presa em um convento, cuja voz deveria ser erigida ao silenciamento, em uma mulher que busca justamente o inverso, ou seja, o estabelecimento de comunicação, não acatando com essa atitude, por sua vez, as inculcações de preservação e recato comumente direcionadas à mulher. As cartas, por fim, ultrapassam a relação da freira com seu conde, espalhando-se para muito além: a busca pela liberdade de expressão⁶⁸.

Ainda nas produções teóricas empreendidas por Maria Lúcia Dal Farra com relação à Sóror Mariana Alcoforado, encontramos outro artigo que versa sobre os remakes pelos quais a freira recebeu contemporaneamente. Essa pesquisa empreendida por Dal Farra poderia estar situada com muita propriedade enquanto uma suplementação às digressões empreendidas por Ana Paula Mendes, pois, em sua argumentação, encontra-se o rastreio de como Alcoforado vem sendo deglutida por outros escritores. Nesse material – *Caligrafias femininas: Mariana e*

⁶⁸Para Maria Lúcia Dal Farra: “Por meio da redação de suas cartas, a voz de Mariana se faz ouvir, bela, audaciosa, reclamante, irreverente, desafiante, debatendo-se contra a sociedade na qual está inserida por nascimento; voz insurrecta que se rebela contra o que lhe foi imposto e que, não podendo fugir ao estado de cativo em que se encontra no claustro, reluta produzindo a sua libertação por meio do engendramento literário de sua dor.” (DAL FARRA, 2007, p. 28).

Florbela na letra de Adília – está desenhada a preocupação em calibrar como a sóror foi tomada pela sua conterrânea, também portuguesa, Adília Lopes.

Adília, em dois livros seus, *O marquês de Chamilly* (1987) e *Retorno de Chamilly* (2000), efetua uma releitura da narrativa de Alcoforado. Dentre os adjetivos que Dal Farra elege para caracterizar a escrita da autora portuguesa sobre a freira, encontram-se expressões como: “colcha de readymades”, “obliquidade”, “ajuntamento pop”, dentre outros atributos para compô-la. O que encerra como sendo de importante da escrita de Lopes com relação a Mariana são as reversões que ela efetua no tocante à trama oficial. Essas reinterpretações enlaçam, por exemplo, o retorno do Conde Chamilly, por meio desse gesto, o clamor da freira enclausurada (no seu eco inicial, rumando ao vazio) encontraria um retorno e, finalmente, uma resposta às cartas amorosas.

Diante disso, cabe reafirmar um ponto importante inerente à poética de Dal Farra: o seu perfil múltiplo: professora universitária, crítica, ensaísta e intelectual, tem reverberações importantes na sua escrita poética⁶⁹. Falamos isso, mais especificamente nesse momento, pois, diante desses dois trabalhos que referenciamos acerca da poesia de Mariana Alcoforado (produzidos por Dal Farra), que encontramos aspergidos em suas escritas teóricas, existe uma clara preocupação em se enveredar pelo estudo dessa sóror portuguesa. Ao tempo em que existia um primor analítico que convencionalmente é exigido para um trabalho de reflexão teórica, em algumas passagens, a voz da Dal Farra, encantada com essa história, aparecia de modo marcante. Caso exemplificativo disso se encontra no instante em que confessa: “[...] as cartas constituem, pois, a sua maneira de alforria, de recusa dos grilhões, porque lhe permitem agir como amante, como agente, como sujeito de ações.” (DAL FARRA, 2007, p. 28). Observa-se nesse trecho, portanto, a empolgação e o gáudio da autora em constatar que Mariana não se calibrou como mais uma mulher assujeitada, arremetida ao silêncio, mas sim, uma mulher contestadora. Dessa maneira, o interesse teórico, assim como o da poetisa, se encontram, estabelecem diálogos e têm uma operacionalização significativa em sua poesia.

Esse envolvimento que apresenta em si múltiplos vetores: os estudos teóricos sobre Mariana Alcoforado, o olhar encantatório, a imantação com relação a uma mulher à frente de

⁶⁹ Sobre esse aspecto, o entrelaçamento dos perfis múltiplos de Maria Lúcia Dal Farra, vale ressaltar que esse foi o nosso principal interesse ao longo da pesquisa de iniciação científica desenvolvida no projeto “O escritor e seus múltiplos: migrações” (2008-2012). O citado projeto objetiva compreender como se processam os trânsitos concernentes a um grupo de escritores que vivem em concomitância os papéis de críticos, intelectuais, ensaístas e poetas. No que toca a Maria Lúcia Dal Farra, podemos perceber que em suas poesias existe uma pedagogia que subjaz aos textos, cujo principal objetivo é montar uma aula para os leitores, mas sem ter a mediação física da professora. Não obstante, essa ausência encontra corpo na linguagem, no texto literário. De modo similar, podemos rastrear a presença de considerações críticas no decorrer dos seus textos, prioritariamente, sobre as discussões acerca do gênero feminino.

seu tempo, entre outros elementos motivadores, fez com que Dal Farra se dedicasse a escrever a seção do “Cinco sonetos para Mariana Alcoforado”, do livro *Alumbramentos*. É importante negritar que o uso da forma elegida pela escritora para a consecução desses poemas, o soneto, leva em consideração a estrutura composicional que foi tão cara a Florbela Espanca. Dal Farra, mais uma vez, mesmo que sub-repticiamente, introduz a escritora portuguesa em seus escritos, mesmo tendo como chamariz principal estampado na seção de poemas o nome de Alcoforado.

Outro aspecto relevante a ser considerado é a presença de cinco peças poéticas constituindo essa seção do referido livro. A quantidade de poesias elegidas também não se constitui como um elemento aleatório, mas remete, em verdade, à própria trama que Mariana Alcoforado elaborou em suas cartas, pois, no total, foram cinco epístolas que a sóror enviou debalde para o conde de Chamilly. Se a sóror endereçou seus textos para o seu amado e em nenhum deles obteve uma resposta, Dal Farra se coloca como uma interlocutora fiel de Mariana, e se posiciona como esse endereçado, respondendo para a portuguesa e construindo mais uma história suplementar à dela.

Tal como ficou patente nos textos de Mendes (2015) e Dal Farra (2007; 2009), nota-se que existe um filão de narrativas que entram nas fendas deixadas nas cartas para construir nessas reentrâncias outros textos, outras possibilidades interpretativas e a construção de novos e outros finais para a narrativa mariana. Seguindo seu percurso, Dal Farra se interessa em se colocar como mais uma intérprete dessa história que é repleta de reticências, dúvidas e percalços. Contudo, a linguagem por ela escolhida é a da lírica (tal como Florbela em *Livro de Sóror Saudade*) e não o texto narrativo, como foram os casos apontados por Mendes (2015).

O primeiro texto poético presente nessa parte do livro é o “Soneto Sentencioso”. Como o próprio nome indica, há uma sentença que é imputada para Alcoforado, a da mulher em espera, em dúvida, em angústia. Mas Dal Farra sugere em sua poesia outras voltagens para esse setenciamento. Vejamos:

Quem nunca deu a si atrevimento
 não sabe o quanto perde em ousadia:
 insane paz e, nela, a abulia
 invade e congela o pensamento.

A vista não alcança o firmamento
 nem luz, nem treva insiste em ser seu guia:
 não discerne sequer a fantasia –
 entrega-se ao rolar, imita o vento.

Nesse aguardar gratuito da ventura
torna infeliz o que já foi ditoso,
da distração recolhe o que lhe move

e põe de parte a asa da loucura.
Fenece em bem, aceita-se operoso:
nada mais há no mundo que o renove.

(DAL FARRA, 2012, p. 39)

Atrevimento é a palavra que se configura como o elemento motriz nessa poesia. O ato de atrever-se é fundamental para que se escape de uma seara de conformismo e apatia. Nesse caminho, todo o soneto vai discutir como ser arrojado é fundamental para que a felicidade e a vida em estado de plenitude sejam as máximas para o comportamento humano. É crucial nesse texto constatar que, sendo o primeiro poema dessa parte, a sentença dada para o leitor é de se lançar no mundo sem medos. Existe, nesse caso, em tangenciamento à história de Mariana Alcoforado, a seguinte questão: o comportamento da freira na sociedade do século XVII foi visto como sendo da ordem do devasso, depravado, pois a religiosa rompia com os votos de devoção e casamento com Jesus para se entregar à carnalidade. Contudo, indo na contramão dessa perspectiva, Dal Farra sugere que essa afronta efetuada pela sóror não foi a sua derrocada, mas, em verdade, sua maior pujança enquanto mulher. Essa questão, portanto, não é levada em conta como sendo perniciosa; o traço que distingue como o ato valorativo principal para as ações do sujeito é, justamente, o atrevimento.

A atitude de se atrever, que é modulada como um verbo que não deve ser posto em prática por mulheres (ainda mais as religiosas), numa sociedade machista e patriarcal, encontra na poesia de Maria Lúcia um processo de “assepsia” e construção de novos laços de significação. Atrever-se, no punho da escritora, representa um ato de redenção, dotado de vida pulsante, pois a vida, em estado de letárgica lassidão, não é uma forma eficaz de portar-se no mundo. Quando a autora concede outro valor para essa palavra, está inculcando a potência que essa atitude possui. Em concomitância a isso, se o atrevimento é uma pujança vital, o ato tomado por Mariana pode ser lido como um ato de reversão de regramentos sociais e instauração de novos parâmetros para o comportamento da mulher.

Essa transformação pela qual a palavra atrevimento caminha na poesia de Dal Farra está situada no campo das ressignificações pelas quais percorre a poética da autora. Ela objetiva retirar a palavra de seu quadro pejorativo, essa adquire outra nuance que se torna, por seu turno, valorada. Essa nova roupagem dada às palavras faz-nos pensar que os vocábulos

que concernem ao léxico de uma língua vêm carregados de ditames e vontades de poder, e a autora assume a responsabilidade de romper com a ordem comum – casual – das palavras e se responsabiliza em construir outras acepções.

Neste sentido, é exemplar trazer as ponderações efetuadas por Michel de Certeau em seu livro *A invenção do cotidiano: artes de fazer*; mais especificamente no que concerne às problematizações feitas em referência à linguagem e aos conceitos de estratégias e táticas. Para o historiador, as palavras são postas em estratégica posição quando usadas pelo homem. Nelas, encontram-se fortes pulsões de poder, de dominação e de controle social – essas são as estratégias utilizadas para que o poderio se perpetue e que esses vocábulos sejam envoltos por uma rede na qual seja dificultada a criação de novos parâmetros de acepção. Conforme Certeau (1998,p.100), “[...] é mais exato reconhecer nessas ‘estratégias’ um tipo específico de saber, aquele que sustenta e determina o poder de conquistar para si um lugar próprio [...]”. Lugar esse, por sua vez, que seja dominador e que angarie para si um status de singularidade, objetivando, assim, apagar as potencialidades plurais que atravessam as práticas sociais e a própria linguagem.

Em contrapartida, aponta Certeau para um caminho em desvio que trava uma busca por minar essas estratégias que ele denomina como táticas. Ele chama tático o mais enfraquecido, aquele que não está alocado e posicionado em uma carteira de poder (tal qual o estratégico). Para ele, a tática desenvolve um processo de trazer um percurso suplementar, alternativo, mas que aponta como seu fundo motivacional a vontade de apresentar outras perspectivas para as enunciações monolíticas e estratégicas do poder. Por isso ele afirma que a tática vai caçar, criar surpresas e ir por caminhos onde ninguém espera – é a arte do astucioso⁷⁰.

Está na tática uma força criativa e irruptiva que tem a capacidade de desestabilizar processualmente pilares estrategicamente arquitetados por desejos de domínio. Por essas sendas táticas é que se encontra o posicionamento de Dal Farra com relação às palavras e aos autores dos quais se apropria em sua literatura. A sua maneira de romper com o solidamente construído é, por meio da sua escrita poética, propor novas abordagens para as palavras encharcadas de estratégias de poder e instaurar a sua tática revisionista para perceber esses vocábulos sob outras roupagens. Não somente as palavras, mas o discurso poético, de modo

⁷⁰Segundo Certeau, “[...] as táticas são procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre momentos sucessivos de um ‘golpe’, aos cruzamentos possíveis de durações e ritmos heterogêneos etc.” (CERTEAU, 1998, p. 102).

geral da autora, não objetiva reverenciar os discursos do passado que necessitam de novas configurações. Sua localização nesse campo está em funcionar como uma peça em dissonância.

Em processo semelhante, o segundo soneto para Mariana Alcoforado, “Soneto perverso”, coloca o sujeito feminino em arroubos de se lançar para o amado com fúrias de amor e de desgosto. Cabe retomar aqui, porém, a sequência das *Cartas Portuguesas*, cuja autoria é dada para Alcoforado. No percurso das suas cinco epístolas, o sentimento da sóror vai se remodelando, não mostrando uniformidade, sendo oblíqua, inconstante. Uma voz barroca que caminha no entremeio de contrariedade, saudade e amor, e, em um mesmo texto, ela apresenta dúbias vontades.

Na segunda carta, por exemplo, ela afirma da sua entrega absoluta ao amor, sendo esse a sua maior religião⁷¹ – o seu altar de maior devoção e credo. Já na terceira carta, a freira portuguesa demonstra extremo destempero com a falta de respostas do amado e se vê como uma mulher em desventura, vendo plena falsidade no arrebatamento amoroso demonstrado por Chamilly⁷². Por fim, nas duas últimas correspondências, o estado de angústia da freira portuguesa atinge seu ápice, mostrando-se desgostosa com a vida e com o amor. Nota-se, com isso, que existe um avançar em parábola ascendente no tocante ao sentimento de abandono de Mariana Alcoforado. A sua história narrada nas cartas é concluída por sua descrença no amado – esse é o desfecho de seu romance.

Nos poemas de Maria Lúcia Dal Farra referentes a Alcoforado, os vários sentimentos proliferados nas cartas pela freira são tomados pela escritora em estado de rasura. Recapitulando, portanto, o “Soneto perverso”, o sujeito poético reconhece uma paradoxal temperatura no que se refere aos sentimentos da voz enunciadora do poema e do amado. Enquanto sujeito lírico é fogo que arde em direção ao gozo do amado, este modula-se como gélido e inerte. Não obstante, a paixão é tamanha, que o arremesso em direção ao seu homem-amado traz em seu corpo uma dupla textura: veludo e espinho. Assim, destina-se ao amado delicadeza e rudeza; suavidade e perversidade. Vale realçar que o desvio efetuado por Dal

⁷¹ Na segunda epístola, podemos ler: “A crueldade da sua ausência, talvez eterna, em nada diminuiu a exaltação do meu amor. Quero que toda a gente o saiba, não faço disso nenhum segredo; estou encantada por ter feito tudo quanto fiz por ti, contra toda a espécie de conveniências. E já que comecei, a minha honra e a minha religião hão de consistir só em amar-te perdidamente toda a vida [...]” (ALCOFORADO, 2015, p. 16). Sendo ainda a segunda carta, a narradora ainda se mostra possuída por esperança em viver esse amor. Apresenta-se disposta à entrega para o amado, ousando substituir a religião (cerne da vida de uma freira) pelo amor.

⁷² Já na terceira carta, o desgosto vai tomando o discurso da freira, a qual profere: “Ai, como sou digna de piedade por não partilhar contigo as minhas mágoas, e ser só a minha desventura! Esta ideia mata-me e morro de terror ao pensar que nunca te houvesse entregado completamente aos nossos prazeres. Sim, reconheço agora a falsidade do teu arrebatamento. Enganaste-me sempre que falaste do encantamento que sentias quando estavas comigo”. (ALCOFORADO, 2015, p. 20).

Farra é imprimir no corpo do amado a dor e a delícia. Em Alcoforado, o prazer e o sofrimento são destinados somente para ela; Chamilly está situado comumente em um enquadramento distante, intocável, como que observando todo o desespero de Mariana sem se comover ou esboçar uma reação.

Na escrita de Dal Farra, se o amado não responde às investidas da amada, o corpo da mulher, dotado de paixão e fúria, deseja se lançar para o corpo dele. A vontade mobilizadora é de que o homem possa sentir a dor e o enamoramento, afinal, ela quer repartir as dores, mesmo o amando de modo indubitável. O corpo do homem não é preservado, por conseguinte, é devassado pela mulher, em desmedida, conforme podemos rastrear nos tercetos finais do soneto: “Estou vencida mas quisera, entanto, / nos braços teus abrir-me em furor / como um tapete, echarpe, tátil manto // que, de veludo e espinho (em mista dor), / te molestasse, te ferisse tanto / – só pra em seguida mitigar-te, amor.” (DAL FARRA, 2012, p. 40).

Assim, notamos que existe no poema uma preservação dos sentimentos que foram expressos por Mariana Alcoforado nas cartas, pois o sujeito poético enunciador sofre, ama e deseja se entregar ao amado. Mas o adendo feito por Dal Farra está em como se modula essa entrega, isto é, mesmo em estado de amor extremado, essa oferta não se dá por meio do altruísmo, mas, em verdade, com um desejo de deixar ranhuras, marcas, sejam elas de amor ou ódio.

O poema seguinte, o “Soneto infeliz”, promove o adensamento da infelicidade vivida pelo sujeito poético no tocante à perda do seu amado. Vale frisar, nesse momento, que a voz do texto poético dos cinco sonetos a Mariana Alcoforado se comporta como performance da voz narrativa epistolar de Alcoforado. Não é Mariana que está na voz enunciativa das poesias, mas uma dicção que procura encenar-se como se fosse a freira, haja vista que vai promulgando as dores, os sentimentos e as percepções que podem ser notadas nas cartas da sóror. Em cada um dos textos poéticos é patente observar que os “sonetos para Mariana” são, efetivamente, “sonetos de Mariana”, pois ela assume as feições das máscaras que a voz poética parece travestir-se.

Por isso, no “Soneto infeliz”, de forte coloração barroca, a voz enunciativa se vê perdida diante do amor que a conduz por trilhas inesperadas. Por esse caminho, barrocamente, o sujeito se mostra entre dois extremos: o desejo de se colocar em aventura com o amor e, ao mesmo tempo, por essa vontade de se fazer mister, se flagela: daí o madeiro a ser carregado ou ter como parte de uma maçã, somente as sementes. Por fim, no terceto final, mais uma vez, o desejo de grito e de espraio se faz presente: “Entanto, grito ao mundo o que careço / e

o brado soa solto – até demente! / Mas por inútil do que diz, padeço.” (DAL FARRA, 2012, p. 41). Assim, o desejo de expressão do sentimento configura-se como uma vontade vital do sujeito enunciativo. Nas cartas de Mariana, por mais que elas tenham um enredo de privacidade, ocorre um diapasão desses textos que chegam para os leitores portugueses e, de modo indisciplinado, para diferentes culturas.

O grito da sóror foi calado, tendo expressão somente nas correspondências, sendo, desse modo, o seu único lócus de comunicabilidade. Contudo, a voz de Mariana Alcoforado em seu contexto sociocultural não pôde ter uma promoção entre os seus contemporâneos: o seu grito de dor, de revolta, de liberdade e de mulher não ultrapassou os muros do Convento da Conceição de Beja. Encontrou uma senda somente nas epístolas que, não podemos perder de vista, não se configuram como um texto-manifesto que ela objetivasse espalhar como protesto. O que ocorreu foi a devassa de um meio de expressão íntimo: as suas cartas, os seus pensamentos e sentimentos em primeira pessoa. Conforme Finger do Prado (2015), as últimas pistas biográficas de Mariana Alcoforado denunciam o seu desalento contestador, haja vista que conduziu seus últimos dias no claustro e, pelos serviços prestados à comunidade de sua época, chegou a receber insígnias de distinção – daí a alcunha de sóror.

Já na letra de Maria Lúcia Dal Farra, por mais que o grito seja abafado, inútil, sem troca de comunicabilidade, não existe uma abstenção perante o ato de projetar um brado de descontentamento. Portanto, nota-se um jogo intrincado nesses sonetos a Mariana Alcoforado no tocante ao posicionamento da autora de *Alumbramentos*. Ela percorre um périplo de permanência da voz da freira, preservando os cilícios que ela teve de enfrentar e, por outro percurso, avança, introduz a sua voz e suplementa o discurso proferido por Alcoforado e, ainda, sugere mais audácia e ousadia. Isso significa que o modelo pelo qual a persona da freira portuguesa foi se modulando, tanto com a publicação das cartas, quanto a fortuna crítica, não é desleixado por Dal Farra. Por mais que a história traga tantas marcas do poder machista que soterrou muito da potência da freira, ela formata-se como um modelo de mulher astuta e inquieta. O discurso de Dal Farra funciona como um *plus* para essa história e, para que isso aconteça, a alquimia transmutativa das letras é o seu procedimento basilar.

Esse mecanismo reverbera ainda em outra poesia, “Encontro”. O poema apresenta um sujeito que se posiciona perante um espelho e contempla a sua imagem. Essa mesma imagem, no entanto, não é refletida de modo pacífico, vem repleta de inquietações, pois existe algo de dissonante entre a imagem que o espelho apresenta e o corpo em carne que contempla esse rosto refletido. A face de Mariana provavelmente está nessa conjuntura do texto poético; essa

face envelhece, no entanto, carrega e quer manter a juventude. Uma busca incessante por trazer a permanência do rosto que amou Chamilly, talvez.

Consonante a isso, cabe essa postura suplementar de Maria Lúcia Dal Farra mais uma vez: em resposta ao que não está dito nas narrativas e nas epístolas, afinal, ali consta somente um átimo da vida de Alcoforado. Intrigante é Dal Farra se colocar a pensar em como se desenrolou a vida dessa mulher. Se não existem textos, imagens e depoimentos que nos auxiliem nesse processo, na escrita da poetisa está engenhada uma possibilidade em poesia: o corpo que envelhece e não encontra abrigo nos relevos do rosto, que busca a fisionomia perdida em um espelho. Daí vem, sem dúvida, um tanto de Cecília Meireles na caligrafia de Dal Farra – a busca por uma imagem perdida, fugidia que, enfim, escorre pelas mãos. Está aí um caminho para contar a história de Mariana que não sabemos como efetivamente degingolou após as malfadadas cartas. Nas fissuras permeadas de dúvida, Dal Farra apresenta a sua versão, imprime a sua digital.

Essa mesma versão, contudo, não faz o poema ficar aprisionado na imagem de Mariana Alcoforado. O perfil da freira que passa por uma curva de não-reconhecimento é somente uma das imagens possíveis daquele espelho, pois, da sóror, essa condição pode atravessar diversos e tantos corpos de mulheres. Com isso, podemos afirmar que dessa “alquimia das letras” não existe somente a “substância Alcoforado” a compor essa poção, junto a ela, tantas outras substâncias literárias são mobilizadas, que, como já fora dito, possuem miligramas de Cecília Meireles, mas também de Adélia Prado e de outras escritas literárias.

Descortina-se, portanto, com essa postura de Dal Farra, a construção de outra Mariana Alcoforado, em constante situação de suplementariedade. Para arrematar a referida seção, o último soneto dedicado à freira é intitulado de “Transfiguração”:

Jardim vergado sob o peso do verão
Hastes que (renhidas) submetem-se ao chão –
Que é da promessa incessante que fizeste
De luz e cor para tuas formas agrestes?

Se mesmo a redentora água não te basta
Para devolver de vez nobre a inteireza
Que posso eu senão colher as pertinazes
Hastes que vertes resistindo a esses meses?

A lagarta (parasitando nos teus ramos)
Vive ávida e ágil dessa triste morte –

Embora perpetue tua herança baldando

Quanto da terra tiraste em tanto esforço?
E só nas borboletas (em seu engenho e arte)
Posso reencontrar o teu perdido rosto.

(DAL FARRA, 2012, p. 43)

A proposta que se modula como o fecho da seção “Cinco sonetos para Mariana Alcoforado” sugere pensar essa história de amor repleta de percalços pela chave da necessária transmutação. Isso significa afirmar que, de modo tangenciado à narrativa de Mariana Alcoforado, o trajeto feliz apresentado por Dal Farra para a narrativa amorosa entre a freira e o oficial é por meio da mudança que é atravessada pelo tempo. Está na imagem da lagarta que se metamorfoseia em borboleta a cena escolhida para demarcar a transformação como a tônica fundamental para conceder, ao invés de trágica solidão, uma porção de alegria para Chamilly e a sóror.

É através dessa transmutação que os rostos se encontram, o enlace acontece e a história de Mariana adquire um possível ponto final. Obviamente, até que outros pontos sejam criados em estado de suplementação. Faz-se importante realçar que está mais uma vez no signo da transformação a potência de vida que existe na poética de Dal Farra. É sob a constante transformação que é possível se instaurar novas redes de significado para a narrativa epistolar de Mariana Alcoforado. É como se os nomes dos autores da tradição se corporificassem em musgo na pele de Maria Lúcia Dal Farra. Um musgo que, sendo uma vida que se faz presente de modo parasitário, mas, também, como uma vida pulsante, é parte constitutiva do corpo aural de Maria Lúcia Dal Farra que clama por outros relatos, outros pontos de vista. Um musgo que é nova pele, pele suplementar; em estado de imantação, em estado de irmanação.

3.3 SONORAS CINZAS

“Ah, como os tormentos se amainam um tanto quando a gente se dá conta do inaudível da linguagem, daquilo que está para além do que não se diz: só assim é possível um viver pleno. [...] E estar calado, sem nada explicar – este é o verbo que quero inexistente dentro da minha gramática, dentro do meu dicionário-livro-oco.” (DAL FARRA, 2005, p.73).

Em 29 de agosto de 2015, no evento “Sábados literários” – edição: “Uma apoteose lusitana”, no Bosque da Leitura, localizado na cidade de Irati, no Paraná, Maria Lúcia Dal Farra foi convidada para participar da discussão que girava em torno da literatura e da vida de Florbela Espanca. A Secretaria de Cultura da Cidade, juntamente com a Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná, promoveu um debate formativo acerca da escritora lusitana como parte de um ciclo de debates sobre autores da literatura portuguesa. Como já é sabido, não há novidades nesse convite, haja vista o reconhecimento internacional que Dal Farra apresenta no tocante aos estudos florbelianos, como já apontamos anteriormente neste capítulo.

A cena que queremos capturar, não obstante, está situada nas primeiras linhas da fala de Dal Farra⁷³. Ela comenta da sua proximidade com a autora de *Charneca em flor*, que se inicia na juventude, mais especificamente na adolescência, no instante em que se inebriou com os versos que leu de modo despropositado. Mas é quando de seu ingresso no curso de Letras⁷⁴, na faculdade, que Dal Farra, cursando a disciplina de Literatura Portuguesa, conheceu com maiores minúcias a produção de Florbela. Dali houve um interesse que ultrapassou o olhar científico, havia algo de mágico no encontro das duas – um amor aflorou.

No instante em que foi fazer uma avaliação da referida disciplina, um fato pitoresco acontece com a jovem universitária: a prova solicitava para dissertar sobre a poética de Espanca. O envolvimento de Dal Farra com a escritora portuguesa era tanto que, ao mirar a página na qual deveria constar uma crítica, vinham tantas possibilidades para responder: mais íntima, mais distanciada ou analítica, que, por fim, ela não conseguiu responder de modo objetivo absolutamente nada. Isso a inquietou e, em resposta, compôs na prova um soneto ao

⁷³ Podemos encontrar essa aula pública dada por Maria Lúcia Dal Farra, na cidade de Irati, no seguinte link: < <https://www.youtube.com/watch?v=w0eH7FkJT14>>.

⁷⁴ Maria Lúcia Dal Farra ingressou no curso de Letras no ano de 1963 e o concluiu em 1966. A escritora graduou-se na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Botucatu.

estilo florbeliano, imitando os trejeitos poéticos da escritora portuguesa. Resultado: o professor da disciplina encantou-se com o soneto preparado pela jovem e o leu na sala, vangloriando a escrita poética de Dal Farra.

O que há de importante nessa pequena história contada por Maria Lúcia Dal Farra? O meneio que a escritora efetuou em sua prova para escapar da inércia com relação a Florbela foi através de sua poesia. Mas, nessa escrita, as especificidades já podem ser notadas: o arremedo dos trejeitos da escrita de Espanca. Constata-se, portanto, que esse procedimento de homenagear, copiar, decalcar, reler e possuir os escritores da tradição e trazê-los para a sua escrita poética existe a longa data na produção da escritora. Não é algo inaugural em 1994, quando ingressa efetivamente na carreira literária.

Acrescemos a isso que esse “clã” elegido pela escritora para compor as suas alquimias das letras não é constituído apenas por mulheres. Obviamente, por questões políticas, o olhar feminino, as mulheres escritoras têm uma especial coloração na sua poética, porém, sob o princípio da concomitância, traz também os homens que representaram significativa proeminência em sua obra e formação. No início desse capítulo, ao trazermos a rede de autores que Dal Farra elege como sendo a sua dileta, apresentamos uma breve listagem de nomes que ela considera fundamentais em sua constituição crítica e leitora. Os dois nomes que vêm de chofre nessa listagem são Lorca e Rilke. Não é de modo despropositado, pois, que são esses mesmos nomes que encabeçam duas seções de *Alumbramentos*.

Mas, das cinzas deixadas por esses autores, Maria Lúcia se coloca como audaz ledora, extraindo dos poemas fragmentos de textos, o que há de mais sonoro nesses estilhaços, e traz essas melodias poéticas para ressoarem em seus próprios versos. Reiteradamente não lhe apraz o objeto propriamente dito – a obra pronta do autor para consumir somente – o que mais lhe regozija é o processo de combustão que ela ativa ao ler a obra. Essa queima e esse fogo atroz fazem metaforicamente com que os autores se transformem em cinzas e, dessas, ela procura construir novos e outros arcos de significação para a sua lírica.

Esse procedimento atravessa Federico Garcia Lorca quando “possuído” em *Alumbramentos*, na seção de poemas denominada “Lorca”. Os laços que unem Dal Farra e Federico Lorca ultrapassam as afinidades literárias, podemos enlaçá-los às suas origens, na região da Andaluzia. Ambos têm fincados na região andaluza, na Espanha, os seus antepassados. Nos cenários dessa localidade estão situadas imagens em comum entre eles. Lorca, nascido próximo a Granada, e a família do avô materno de Dal Farra, em Almeria, ambas aldeias pertencentes à comunidade andaluza. Com esses enlaces, não podemos escapar das afinidades que aproximam esses autores.

Em muitos poemas de Lorca, podemos encontrar aspergidas as imagens da sua terra, marcadas por um forte bucolismo e um olhar inebriado para as planícies e prados espanhóis. Segundo Carlos Ramos Gil, em *Ecos antigos, estructuras nuevas y mundo primário en la lirica de Lorca*, percebe-se que existe na poesia do escritor espanhol uma presença marcada de elementos como plantas, ervas, pássaros e frutas. Não obstante, esses elementos quando são convocados na poesia vêm encobrir outras significações. Logo, a marca alegórica é uma constante nessa poética. Por isso, suplementa Gil, “Lorca es un poeta más de los sentidos que de la inteligencia, [...] con una inminencia que se impone; a pesar de la objetividad del poeta, al parecer, siempre al margen mirando desde fuera el mundo a que nos arrasta [...]” (GIL, 1967, p.10-11). Podemos afirmar então que a poética lorquiana lança um olhar encantatório para o mundo com vistas a explorar diversas paisagens poéticas: a solidão, a espera do amor e o desencanto.

Por isso, em *Alumbramentos*, Dal Farra, por meio de seus poemas lorquianos, coloca em cena o seu olhar lançado para o poeta, procurando encontrar no autor as suas identificações para usá-lo e transmutá-lo em sua escrita. Essa apropriação da poesia de Lorca por Dal Farra se dá, em primeiro lugar, através da espera do amado de modo paciente – aspecto recorrente no poeta andaluz. O poema “Quimera” ilustra de maneira contundente esse aspecto:

Espero-te
 (aqui)
 neste jardim
 (mais uma vez)
 vendo a insistência da vida em parecer jovem
 na inquietação dos pássaros.

Abro uma flor na boca
 para te chamar
 – e o menino de pedra do lago cheio de água

sorri.

(DAL FARRA, 2012, p. 55)

Na poesia, a quimera, essa palavra de múltiplas acepções, arremete o leitor para um campo vário de significados que pode nos fazer aportar, do mesmo modo, em diferentes searas interpretativas: desejos profundos, sonhos, antíteses, inquietação, hibridismo e, além

disso, remeter à figura mitológica da Quimera, que carrega em si a ambiguidade de ser leão, cabra e cobra, tendo nesse conjunto uma aparência aterradora. Parece-nos, porém, que esses portos, apesar de tão plurais, intencionalmente nos encaminham para uma percepção pluridimensional acerca das imagens lançadas pela poesia. O sujeito lírico aguarda, e o verbo “esperar” destaca-se isolado no primeiro verso, apontando para a solidão que existe nesse processo e, diante disso, o espaço natural aparenta trazer todas as angústias lancinantes existentes nesse ato.

O ato de esperar nessa poesia não direciona para o estado letárgico de estar disposto ao encontro com uma pessoa em calmaria monótona. Perfazendo o caminho por outras rotas, prefere apresentar os bombardeios de sentimentos pelos quais o ato de aguardar congrega em si. Por isso, a natureza em “solene simpatia”⁷⁵ para com o sujeito poético enunciador também se sente mobilizada e se inquieta, haja vista que os pássaros circundantes à natureza entram em reboição. Porém, esse aguardo, em contraponto, encontra a imagem da estátua de um menino que simplesmente sorri, em calmaria. A quimera encontra-se aí, no excesso de sensações que percorrem a enunciação do eu lírico.

Ainda vale acrescentar que esse tônus pujante de imagens sensoriais constantes nesses poemas de Dal Farra também é um arremedo do posicionamento ficcional de Lorca. Para isso, recorreremos ainda às ponderações feitas por Carlos Gil, que nos informa desse traço fundamental das poesias do espanhol: a sinestesia cortante que percorre a sua lírica, através do uso de cores e sensações corpóreas. Tomando esse procedimento caro a Lorca como seu, Dal Farra o introduz em sua poesia, fazendo estar presente no leitor dos seus textos poéticos diversas percepções, sejam elas visuais ou organolépticas.

No poema de Lorca, “O poeta pede ao seu amor que lhe escreva”⁷⁶, a temática da espera amorosa também se faz presente (como em um punhado de poesias suas). Nesse soneto, o poeta aguarda que sua amada retribua os sentimentos a ela despendidos através de uma carta de amor. A espera modula-se de modo semelhante ao de Dal Farra, incorporando ambíguas sensações: angústias e dilaceramentos. Em comum entre os dois, podemos rastrear que a angústia da espera não encontra uma resposta definitiva ao final da poesia. A sensação de reticências e de evasão permanece, apesar de a questão fulcral do poema não estar situada

⁷⁵ “Solene simpatia” é uma terminologia mobilizada por Northrop Frye (1973) em seu livro *Crítica histórica*. O autor elege imagens para pensar que, em determinadas cenas da literatura, é recorrente à natureza motivar-se de modo semelhante aos sentimentos que são expressos pelo personagem. Nesse momento, apropriamo-nos desse mesmo conceito para afirmar que o espaço natural (os pássaros) também é acordado e se torna inquieto em concordância aos sentimentos expressos pelo sujeito poético.

⁷⁶ A poesia referenciada “O poeta pede ao seu amor que lhe escreva” está presente no livro *Obras completas de Federico García Lorca* (2015).

efetivamente em uma resposta, mas sim, descobrimos ao final da leitura dessas poesias, nesse interstício de espera.

Lorca aparece para Maria Lúcia como um autor que gera um duplo sentimento em seu processo criativo: de reverência e, ao mesmo tempo, de ultrapassagem. Esse comportamento de ultrapassar não é calibrado como sendo um ato perversamente (e egoisticamente) arquitetado de mera superação. O ato de tomar Lorca e instaurar o seu olhar, a sua sensibilidade, é uma forma de projetar o autor como um bólido vívido que pode ser relido, atualizado, retirado da estante e perpetuado como potente e criador. Com as suas poesias, o olhar feminino adquire supremacia sempre, reiterado, intencionalmente, e está nesse campo a personalização dada pela autora, por exemplo, quando toma Lorca para se tornar objeto de sua escrita. Apesar da sonoridade dos ecos lorquianos serem preservados, observa-se esse desejo recorrente de recriação.

Inicialmente, podemos afirmar que o duplo movimento de reverência e reversão nas poesias de Maria Lúcia Dal Farra está situado também na seara das “mutações contemporâneas”. Por esse limiar, as ponderações de Peter Pál Pelbart acerca dessa temática são bastante elucidativas também para colocarmos em diálogo com a lírica dalfarreana. O filósofo em seu artigo *Mutações contemporâneas* se preocupa em investigar as múltiplas roupagens que estão presentes no mundo atual, principalmente no campo da cultura e da arte. O nosso tempo está, segundo Pelbart, não mais vinculado aos pressupostos rígidos de solidez, mas, conforme a sua nomenclatura biopolítica, aos arranjos físicos, psicológicos e químicos diversos.

Tomando o seu argumento biológico acerca da reprodução celular como mote para desenvolver suas reflexões acerca do saber contemporâneo, Pelbart explicita: “[...] uma célula independente pode experimentar por si e propor como exemplo, como contágio, fazendo rizoma sem precisar dominar. Seria uma maneira de [...] se dissolverem os corpos compactos [...]” (PELBART, 2015, p. 4). Através desse prisma de compreensão, o saber rizomático, em rede, necessita se estabelecer, mas sem precisar hierarquias estanques e delimitadas. De acordo com a citada teoria, a poética de Dal Farra objetiva se estabelecer de maneira próxima à apontada pelo filósofo, isto é, de romper com a ordem da fixidez. Se as células se relacionam e, por sua vez, na composição do tecido não estabelecem ordens específicas de poder, na poesia dalfarreana o mesmo acontece, nem o texto clássico, nem a recriação contemporânea são submetidos a hierarquias estanques e delimitadoras, o que é mais significativo é estabelecer um trânsito comunicativo entre artes diversas.

Ainda na epistemologia de pensamento sugerida por Pelbart, as relações em nossa sociedade se estabelecem por meio de soluções fluidas, compostas por substâncias psicoquímicas de cores variadas. A condição que percebemos em nossa sociedade, portanto, se estabelece através do compasso da mistura, compondo efetivamente uma carnavalização dos saberes. A meta principal está em buscar romper com a ordem do original e valorar as reproduções que se proliferam em variados campos da arte contemporânea.

Um aspecto central que é possível perceber ainda nessa seção de poesias – “Lorca” – é o olhar da poetisa para o espaço geográfico que a circunda. Como uma maneira de continuar o seu périplo de imitar os trejeitos do artista espanhol, Dal Farra coloca entre o espaço e seu olhar uma subjetividade perpassada pelo primor com a terra e seus elementos, dando a esses um destaque importante. Em Lorca, isso fica bastante claro em suas poesias, haja vista que encontramos em diferentes textos a inclinação em descrever poeticamente os vários cenários que percorreu. Essas diferentes geografias irão demarcar o corolário para as diferentes sensações amorosas que o poeta atravessou e vai pincelando em seus diversos textos.

Dentre esses vários poemas lorquianos que soerguem o espaço como sendo elemento importante para sua escrita criativa, listamos agora alguns títulos capturados da sua obra poética completa, sob o crivo da ilustração, para podermos montar a significância da terra na escrita do poeta. Dentre eles, o poema “Volta de passeio” em que o autor apresenta várias cenas da espacialidade que percorreu, colocando para sua descrição um olhar encantatório para esses lugares, o céu, os prados, as árvores e os animais que se calibram sob a égide do surrealismo, isto é, imagens que escapam da composição realista, evaporando-as rumo ao sonho. Além desse, o “Poema duplo do lago Éden” efetua o mesmo processo de tomar o cenário de um lago com tamanha proeminência na poesia que, entre o sentimento e a espacialidade, forma-se uma simbiose intensa de interlocução.

Sobre esse aspecto, em “Lorca”, de *Alumbramentos*, podemos perceber essa relação íntima entre espaço, sentimento e poema. O poema “Miragem sertaneja”, por exemplo, despeja no leitor a terra árida da paisagem do sertão e os desejos que estão embutidos nesse ato de contemplação das imagens. Em primeiro plano, o canto anunciador do galo rompe uma paisagem parada, imóvel e causticante. No entanto, esse canto, de impávido que se configura, rompe com essa placidez e faz com que, por meio de uma pequena fenda, seja anunciado um novo cenário – mais desejável. Assim se descortina uma paragem não mais parada, mas florida, repleta de borboletas e tendo a água da chuva como esse elemento natural vivificador.

Na poesia, nota-se de modo marcado a projeção do espaço situado em uma conjuntura privilegiada. O sertão nordestino não vai se estruturar como sendo pautado pela unívoca

aridez extrema nas primeiras estrofes, mas vai encontrar no onírico uma espécie de oásis, em que essa terra possa estar situada. Kalina Naro⁷⁷, estudiosa da lírica de Maria Lúcia Dal Farra, escreveu um artigo em 2013, intitulado *Desolação e resistência no “chão afadigado”*: imagens da seca em dois poemas de Maria Lúcia Dal Farra; nesse estudo, constata a problematização do espaço, principalmente o da seca, na produção ficcional da escritora paulista. A ideia de pertencimento é a tônica fundamental do argumento de Naro no que se refere à poética de Dal Farra. Para Kalina Naro, no canto anunciador da ave desse mesmo poema existe uma “[...] gradação que marca a conquista do canto do galo, [...] percurso da resistência que se move entre esperança e expectativa [...]” (NARO, 2013, p. 05); por isso, pensando de modo alinhado ao da estudiosa, o canto do galo significará o anúncio de mudanças de perspectivas com relação à terra. No campo das transmutações efetuadas na lírica de Dal Farra, especificamente nessa poesia, podemos afirmar que o canto do galo funciona como esse elemento propulsor de transformação. O canto é responsável por retirar aquele espaço do adormecimento e conceder vida que pulsa em sua descrição poética.

Inusitadamente, acrescentamos, ainda, que o espaço recorrentemente tomado para ser poetizado por Dal Farra está situado no sertão nordestino. Os arremedos dos trejeitos de Lorca feitos por Dal Farra poderiam levá-la a mirar o espaço que ambos têm em comum: a Andaluzia; ou, ainda, por outras trilhas, encaminhar de modo focalizado para as paisagens do interior do estado de São Paulo em que viveu uma parte considerável e importante da sua vida⁷⁸. Não obstante, a contemplação do espaço não será feita com olhos para a Espanha ou para Botucatu, mas sim para o nordeste, espaço que acolheu Maria Lúcia Dal Farra e parece gerar um sentimento constante de perquirição em sua poesia.

Um fato contado com doses folhetinescas por Dal Farra atravessa esse encantamento pela aridez sertaneja. Ela narra que, quando de sua atuação na Universidade Estadual de Campinas como professora, foi para um seminário realizado em Aracaju, no estado de Sergipe. Chegando ao evento, encontrou o seu atual esposo, Francisco Dantas, e se apaixonou perdidamente por ele. Dias depois, revelou ao antigo esposo sobre a sua nova paixão,

⁷⁷ Kalina Naro é pesquisadora da produção de Dal Farra com destaque para a tese (*Sobre auras e parentescos: imagens da poesia de Maria Lúcia Dal Farra*) em que estudou e considerou como um pilar importante da produção da citada escritora o procedimento de recorrer constantemente às coisas miúdas, por meio de uma atitude meditativa. A tese desenvolvida na Universidade Federal do Rio Grande do Norte ainda não foi publicada em livro, mas está disponível no banco de dados da referida universidade.

⁷⁸ Vale ressaltar que, ao afirmarmos que Dal Farra apresenta uma predileção por problematizar nas suas poesias os cenários do nordeste, não significa dizer que as cenas localizadas do espaço do interior paulista sejam apagadas em seus textos líricos. Muito ao contrário, pois, na seção “Lição de casa”, do *Livro de Auras*, são privilegiadas as imagens da infância vivida nessa paisagem paulista. Estamos destacando, nesse momento, a sua relação com o espaço, mas de modo conjugado com a mirada de Lorca. Quando essa equação se associa, o resultado é optar pelo espaço do nordeste como sua elegida paragem.

desligou-se da UNICAMP e foi morar com Dantas no nordeste⁷⁹. Esse êxodo trouxe marcas fundamentais não só em sua vida de cunho pessoal, mas também na carreira profissional e artística de Dal Farra. Ela ingressou na Universidade Federal de Sergipe, espaço onde se aposentou e atuou de modo significativo nas atividades de pesquisa e extensão e na construção do curso de Letras da mesma instituição. Na sua poesia, desde o seu primeiro livro, o discurso sobre o sol na terra que marca o nordeste é bastante recorrente.

Com esse episódio, fica patente observar que os trajetos geográficos, intelectuais e ficcionais pelos quais Maria Lúcia atravessou não são retilineamente arquitetados: as tramas de seus caminhos são atravessadas por uma complexa rede de incursão. Do mesmo modo, parece-nos que, tal como uma posição viageira frente aos escritores de que se apropria, vai progressivamente introduzindo-os em sua poética de modo oblíquo, com decisões inesperadas. A sua caligrafia, indubitavelmente, é incansável em tomar posse e construir novas modulações para interpretar o outro.

Na seção “Lorca”, encontramos do poeta andaluz somente vincos deixados pela sua escrita poética na superfície dos textos dalfarreanos, tal como suaves inscrições em um bloco mágico de argila, assim como sugere Freud acerca do trato com a memória⁸⁰. Freud (1997), para pensar a memória, utiliza a metáfora de que as reminiscências comportam rastros e inscrições que são deixadas umas sobrepostas às outras de modo que, muitas vezes, sequer podemos saber efetivamente o que fora escrito. Mas as inscrições estão ali, sob a forma de um código formulado que pode ser a qualquer momento acionado (ou não) pela memória.

Essa metodologia se ajusta ao processo efetuado por Dal Farra no tocante à sua própria escrita. Quando o outro é capturado em seu texto, o que encontramos dos autores não é mais o que eles disseram em seu contexto de produção. O que vislumbramos efetivamente são ecos ressoando deles, haja vista que, ao passar pelo punho de escrita de Maria Lúcia Dal Farra, o autor fora decantado e dele somente retiraram-se os insumos que lhe eram atraentes. Com Lorca, em seus poemas, podemos perceber esses mesmos procedimentos, são rajadas, pequenas pegadas, uma dicção que encontramos aspergidas em seus poemas, mas a voz poética da autora se faz projetar de modo mais forte.

Quando comparamos os dois últimos livros de poemas da escritora, cujo objetivo de apropriação da alteridade literária se configura como um projeto efetivamente arquitetado e realizado, notamos que já existe uma transformação no que se refere ao ato de tomar posse

⁷⁹ Essa cena que compreende a saída de Maria Lúcia Dal Farra do sudeste rumo ao nordeste, movida pelo signo da paixão por Francisco Dantas, foi narrada por Carlos Graieb em um artigo publicado na *Revista Veja* e replicado no site *Jornal da poesia* em 2008 intitulado de “Os frutos do bem”.

⁸⁰ Referimo-nos ao texto: *Notas sobre o bloco mágico* (1997).

dos artistas das letras. Em *Livro de Possuídos*, encontramos um tramado na textualidade que comporta o uso de trechos das obras de outros autores, mediante o procedimento de cópia, arrumação de trechos e citações. No livro *Alumbramentos*, a proposta fica em compreender a presença do outro por meio da articulação, da respiração e da dicção dos artistas tomados.

Enquanto no *Livro de Possuídos* podemos encontrar na poesia “Banana”, por exemplo, a tomada de um trecho, com atualizações de ortografia do poema “Caramuru”, de Santa Rita Durão, com o objetivo de descrever a compreensão da poetisa quando se posta como leitora da fruta⁸¹, em *Alumbramentos*, o que podemos rastrear na maior parte dos textos líricos é o pulsar do pensamento, das escolhas e dos trejeitos dos autores que foram apropriados sem necessariamente haver a recapitulação de passagens de suas obras. Esse procedimento demarca as alterações em que Dal Farra vem investindo na sua atuação literária, no tocante aos processos de apropriação e transformação, fazendo-nos constatar que a sua alquimia das letras utiliza-se de recursos mutáveis, sem cristalizações.

Quando arguida sobre a sua aproximação com a tradição literária, tão marcante em sua poética, Maria Lúcia é contumaz em dizer que tal relação se aproxima do ato de feitura de um laço e lançamento do mesmo laçarote para outra pessoa. Para Dal Farra, o processo de convivência com a tradição literária ocorre de modo a que você desenlace um nó que lhe foi dado, construindo suas interpretações, mas, no mesmo instante em que você constrói outros arcos interpretativos para uma determinada obra, reiteradamente outros laços são elaborados e, assim, infinitamente, enlaces e desenlaces sendo feitos e lançados de mão em mão para variados leitores (DAL FARRA, 2013). Esse procedimento, segundo a autora, faz com que uma obra seja sempre atualizada; com relação a *Alumbramentos*, ela afirma: “[...] cada capítulo leva o nome de uma obra com quem estou conversando, ali dedicada a desfazer e a refazer o nó que ela me lançou.” (DAL FARRA, 2013, p. 9).

Teresa Cabanãs, em seu artigo *Estratégias discursivas e a evolução do sujeito poético feminino*: de Adélia Prado a Maria Lúcia Dal Farra, efetua uma leitura da poética de ambas as escritoras, com especial destaque para perceber a condição de isolamento e solidão que atravessa o sujeito que irrompe o século XXI, carregando, por sua vez, em suas costas os pressupostos alertados por Benjamin da perda da aura e “retirada dos paraísos artificiais” que se vivia no campo da poesia. Na hipótese suscitada por Cabañas, em seu trabalho, é através das poéticas que estão interessadas nas miudezas do cotidiano que poderá ser encontrado um

⁸¹ O poema “Banana” recapitula um trecho do canto VI de “Caramuru”, poema épico do século XVIII do Frei Santa Rita Durão. Nessa poesia, a fruta assume o local do pecado e da lascívia, principalmente por apresentar um formato fálico. Retomando o trecho, Dal Farra situa a mesma fruta como sendo uma das corresponsáveis pela instauração do pecado original.

movimento alternativo de busca de comunicação e quebra dessa solidão que está entalhada na poesia.

A poesia de Maria Lúcia Dal Farra está atravessada por cenas do cotidiano, principalmente no seu livro inaugural – *Livro de Auras* – em que as vivências domésticas da cozinha e da sala de estar estão imbricadas nos “afazeres poéticos”. A feitura de uma comida, a arrumação de uma mesa ou mesmo o caminhar pelos arredores da casa se transformam no principal elemento motivador da poesia da autora. Acrescido a isso, em Dal Farra, conforme Cabañas, é possível notar uma preocupação com os usos das palavras e a busca por sua colocação exata no verso. Essa posição adotada por Dal Farra e que é compartilhada por Adélia Prado faz com que a perda de comunicabilidade da poesia se esmaeaça e se transforme num potente elemento de expressão. No tocante à poesia da mulher dalfarreana, a comunicação enquanto sujeito feminino segue por um duplo caminho de significância: a de informar e de problematizar as condições da mulher em nossa sociedade.

Suplementando a análise desenvolvida por Teresa Cabañas, apostamos que, nesse campo da busca por comunicabilidade em tempos de solidão, a autora vai encontrar mais uma via de estabelecer diálogo e escapar desse cenário de incomunicabilidade: isso será feito por meio da interlocução com os artistas que já referenciamos. Essa troca vai se modular como sendo criticamente importante, pois, por meio da troca interartes, será possível a reconstrução de pressupostos e releituras da própria tradição literária.

Seguindo por esse limiar, Rainer Maria Rilke também terá uma seção específica em *Alumbramentos*, denominada “Rilke”. Não é de modo despropositado que o referido autor é um dos nomes estampados no dialogismo dalfarreano, pois o escritor tcheco teve significativa interferência na produção cultural modernista no Brasil e deixou marcas em produções literárias diversas, tais como as de Manuel Bandeira e as dos concretistas Haroldo de Campos e Augusto de Campos. A relação desses artistas com Rilke se estabeleceu de maneira tão intensa, que foram esses mesmos escritores modernos que se responsabilizaram em produzir as traduções de seus poemas que chegavam ao Brasil. Além de traduzir, eles também foram compondo a fortuna crítica do poeta tcheco em nosso país.

Contudo, conforme explicita Pedro Sússekind (2006), a recepção crítica de Rilke no Brasil percorre uma bifurcação interpretativa por parte da crítica literária: por um lado o poeta era descrito como inefável, inebriante, acercado por uma aura mística, tendo no poema “Legião de Anjos” o exemplo basilar para ser configurado desse modo. Por outro lado, um grupo de analistas o desenhavam como o poeta da precisão no tocante à produção dos seus versos: o artista do labor que se concentrava em buscar a palavra mais exata para a

composição de seus poemas. Com isso, o artista percorria um duplo movimento que poderia ser excludente: o criativo e o arquiteto da palavra. Porém ele termina por ser engendrado pela concomitância ao lidar e apresentar em seus textos os dois percursos bifurcados que são apontados por Süssekind.

No curso do pensamento de Teresa Cabañas, ao perscrutar a poética dalfarreana, a percepção crítica da teórica rodeia por pressuposições similares àquelas que foram imputadas no Brasil a Rainer Maria Rilke. Dal Farra também é localizada na crítica como uma inteligência que poetiza, habilidosa na articulação com os versos, não sendo à toa sua desenvoltura, seguindo padrões clássicos da composição de sonetos. Por outra via, a composição mística e esotérica é atravessada na poesia da escritora, haja vista as ponderações que foram lançadas no primeiro capítulo desta tese. Com essas relações, notamos as similaridades e, prioritariamente, os compartilhamentos de posições no campo literário que existem entre os dois escritores. Aproximações essas que ficam ainda mais projetadas nas poesias do livro *Alumbramentos*, em que Dal Farra propõe um diálogo mais direto e profícuo com Rilke.

Falamos isso, pois não podemos esquecer que a autora já tem uma conversa travada com a poesia de Rilke, diálogo esse que a poética da escritora estabelece desde o seu livro de estreia ao reler, por exemplo, o poema “A pantera”⁸². No até então último livro de poesias de Dal Farra, encontramos o poema “Penteando uma cabeça grega”, leiamos:

A atenção do rosto grego
está toda nos cabelos –
a porção mais inquieta do mármore.
Daí que a ausência do urgente instrumento
para subjugar-los
embarace o enigma mais à mão:
o pente
(fuso das parcas)
tece ou doma os fios?

indiferente à pergunta
a peruca
(coroa de fina trança e franja)
desce distraída
pelos cantos da nuca
como rios que

⁸² Nos idos iniciais deste capítulo, apresentamos o diálogo de Dal Farra em *Livro de Auras* com o poema “A pantera”, de Rilke. A partir deste momento, centramo-nos especificamente no dialogismo presente em *Alumbramentos*, e fica bastante claro o desejo de Dal Farra de intensificar e declarar a sua vontade de interagir com a poesia do autor de “Legião de Anjos”.

(de repente)
 se encapelassem na barba –
 barca que traz impressa na carcaça
 as ondas do mar Egeu.

À tona
 o golfo fundo dos olhos ocos
 mostra cavidade bastante para desvendar
 o curso dos anos e oceanos.
 Mas ainda assim
 (patética)
 a máscara boia entre tragédia e riso
 e o ricto da boca
 (imperceptível)
 se afunda ornado de medusas –
 que asseguram em coro:

devora-me ou decifro-te.

(DAL FARRA, 2012, p. 106-107)

No poema de Maria Lúcia Dal Farra, fica evidente que o objeto tomado para a construção da poesia é uma estátua, mais especificamente um parte dela: a sua cabeça. Detida nessa parte do corpo que foi talhado em mármore, o sujeito poético descreve a sua percepção diante da obra de arte: o cabelo que, em desalinho, arremete para a capacidade de ser indomável tal qual um mar revolto. Com inflexão de carícia por toda a peça, as mãos e olhos vão percorrendo a superfície da obra e, dessa forma, desbravando subjetivamente cada pedaço desse rosto. Dos cabelos para a barba e seguindo para os olhos até chegar à boca.

Existe uma concentração descritiva nessa poesia, que busca, por meio da perquirição nos detalhes da arquitetura da peça, expor sua leitura sobre essa cabeça talhada artisticamente. Tomando a sua leitura a partir da força de uma água em torrente, os talhes dados ao rosto se estruturam como sendo de um rio atravessando superfícies insólitas. Dos cabelos, o riacho percorre seu curso até a barba, em profusão, e encontra nos olhos o golfo almejado para concentrar a sua força. Na construção da poesia, a peça de arte se articula dotada de uma força enigmática, cujas mãos e olhos do sujeito poético são os responsáveis por desbravar as insígnias apresentadas por ela.

Não acontecendo em despropósito, ao final do poema, essa cabeça se transforma em medusas inquiridoras que lançam bem ao modo da esfinge o seu enigma às avessas: “devora-me ou decifro-te” (DAL FARRA, 2012, p. 106-107); com isso, é lançada para o leitor e para o sujeito poético uma questão que direciona para a necessária atividade de devorar, se apropriar

e tomar o outro. O enigma da leitura de uma obra de arte está situado nas falas das medusas que se soerguem da cabeça do monumento, reivindicando a necessária possessão, para que a leitura do texto artístico seja feita de modo exemplar. A devora no poema e a punição, por sua vez, serão concretizadas caso essa antropofágica leitura não seja feita.

No referido verso que, isolado, fecha a poesia, encontramos em delineio a proposta poética de Maria Lúcia Dal Farra, tomando voz nas figuras das medusas inquiridoras, isto é, para adentrar no processo interpretativo de compreensão de uma obra de arte, para se transformar em leitor, é necessário ingressar na leitura dessa mesma obra com o desejo de devora. O mesmo ato de devora que irá se transformar, por sua vez, em seguida, em transformação da mesma obra de arte. Tal procedimento é o tônico basilar que existe na produção da autora.

Acresce-se a isso, ainda, a fundamental interlocução que a poesia estabelece com a produção literária de Rilke, por meio de um *modus operandi* muito específico: o da suplementação. Um dos poemas mais conhecidos de Rainer Maria Rilke é “O torso arcaico de Apolo”⁸³, que já passou por várias traduções no Brasil, com destaque para a que foi realizada por Manuel Bandeira. Nessa poesia, o poeta tcheco se concentra em lidar poética e descritivamente com um torso-monumento de Apolo. No transcorrer da poesia, nota-se o procedimento similar efetuado por Maria Lúcia Dal Farra, em percorrer, através de recursos sinestésicos, a estátua, experimentando montá-la imagetivamente para o leitor por meio das palavras.

Vale realçar que, no primeiro verso de “O torso arcaico de Apolo”, encontramos a seguinte declaração: “Não conhecemos sua cabeça inaudita / onde as pupilas amadureciam [...]” (RILKE, 2015). Partindo desse espaço deixado nos primeiros versos de Rilke, em que é pronunciada a inexistência de uma cabeça para a estátua do Apolo que está sendo descrita, existindo somente o torso no qual o poeta focaliza a sua produção, Dal Farra adentra nessa fenda que foi deixada e constrói o seu poema. O que se ausenta em Rilke, no poema, a cabeça em uma estátua, é dada por Dal Farra em seu texto, sob o caráter de suplementação, de acréscimo de leituras.

⁸³ Reproduzimos o poema “O torso arcaico de Apolo” na tradução de Manuel Bandeira: “Não sabemos como era a cabeça, que falta, / De pupilas amadurecidas, porém / O torso arde ainda como um / candelabro e tem, / Só que meio apagada, a luz do olhar, que salta // E brilha. Se não fosse assim, a curva rara Do peito não deslumbraria, nem achar / Caminho poderia um sorriso e baixar / Da anca suave ao centro onde o / sexo se alteara. // Não fosse assim, seria essa estátua uma mera / Pedra, um desfigurado mármore, e nem já / Resplandecera mais como pele de fera. // Seus limites não transporia desmedida / Como uma estrela; pois ali ponto não há / Que não te mire. Força é mudares de vida.” (RILKE, 2015, p.13).

Para a escritora, o processo de criação literária acoplado ao método de interlocução com outros artistas se estabelece através do pressuposto do questionamento. Ela procura arguir o texto da tradição, inquire-o para acrescê-lo de outras leituras e atenta para saber em que medida pode criar, junto ao poeta apropriado, novos laços de significação para esse mesmo texto. A inquietação é a marca da autora quando se coloca em diálogo com a alteridade artística; para isso, se põe como audaz leitora e, também, poetisa em ativa vontade de imprimir sua digital literária por meio de sua escrita poética. Justamente no aspecto que acredita que o autor não quis investir, das dúvidas e angústias que foram geradas na sua leitura de um texto artístico, a poetisa instaura a sua própria dicção poética. O fato exposto ilustra o que aconteceu com o “torso de Apolo”, de Rilke, e o “penteio de uma cabeça grega”, em Dal Farra: um texto suplementa o outro e, nesse procedimento, está a arte de modelar em estado constante de inacabamento, podendo ser recriada, oxigenada e relida constantemente⁸⁴.

Apresentado nesses termos, o poema “Dançarina espanhola”, de Dal Farra, da seção “Rilke”, percorre essas mesmas questões. O que existe de marcante no texto elaborado por Rilke⁸⁵ é a imagem que flagra a dançarina espanhola no ápice de seu espetáculo de dança. O corpo da mulher serpenteando trejeitos ao bailar o próprio corpo é flama ardente em movimento. O vermelho do vestido, o corpo eriçado a movimentar os braços, passos compassados e o sacolejar dos adereços de seu brinco são percebidos pelo sujeito poético como um risco de fogo no ar.

Essa apresentação dada para a dançarina de flamenco vai ser alinhada à realizada por Rilke no poema de mesmo título de Maria Lúcia Dal Farra. O corpo da dançarina também vai se modular como sendo composto pelo signo do fogo, resultado da saia rodada vermelha que se movimenta pelo corpo em dança. Os gestos fortes e impávidos anunciam a fagulha em expansão do corpo da mulher. Leiamos o poema “Dançarina espanhola”:

⁸⁴ Sobre o diálogo com outros autores, na busca por descerrar um diálogo suplementar com relação às obras desses, Maria Lúcia Dal Farra afirma: “Conhecer o sentido [de uma obra] é trabalho de elucidação [sic] de um enigma que empurra para a frente a decisão a respeito dele - decisão que é errante, intermitente, na verdade, porque essa resposta é que dá à obra a dimensão de seu tempo de existência. Enquanto ela interrogar ainda sobre o que diz estará viva.” (DAL FARRA, 2013, p. 09).

⁸⁵ Apresentamos o poema “Dançarina espanhola” na tradução feita por Augusto de Campos: “Como um fósforo a arder antes que cresça / a flama, distendendo em raios brancos / suas línguas de luz, assim começa / e se alastra ao redor, ágil e ardente, / a dança em arco aos trêmulos arrancos. // E logo ela é só flama, inteiramente. // Com um olhar põe fogo nos cabelos / e com a arte sutil dos tornozelos / incendeia também os seus vestidos / de onde, serpentes doidas, a rompê-los, / saltam os braços nus com estalidos. // Então, como se fosse um feixe aceso, / colhe o fogo num gesto de desprezo, / atira-o bruscamente no tablado / e o contempla. Ei-lo ao rés do chão, irado, / a sustentar ainda a chama viva. / Mas ela, do alto, num leve sorriso / de saudação, erguendo a fronte altiva, / pisa-o com seu pequeno pé preciso.” (RILKE, 2015, p. 16).

Das pupilas
 (halo que multiplica flamas)
 Raia honda a dança.
 Que se alastra (redonda) em fogueira
 E ateia vestido, cabelo, brincos –
 Donde se evadem
 (selvagens e em guizos)
 As cobras em pânico dos braços.
 Logo o espírito está nutrido
 E dispensa
 (foco a foco)
 As restantes labaredas.

Aí, ardente de si
 – prometeica –
 Ela
 (de uma só feita)
 A tudo desdenha
 E alteia a cabeça contra a fumaça irada
 Edificando (no vago ar) a clareira.

Só então se aquieta:
 Pertencem-lhe o fogo

– e a arte.

(DAL FARRA, 2012, p. 110)

Na leitura dos poemas de Rilke e Dal Farra fica evidente a interlocução intencional estabelecida. O que vale frisar é que esse dialogismo se mantém por meio de um discurso que visa ao estabelecimento de rastros rilkianos que podem ser encontrados nos poemas de *Alumbramentos*. O mesmo pode ser extrapolado se pensarmos que as poesias de Maria Lúcia Dal Farra, no intervalo que compreende 1994-2012, instante que delimitamos como sendo os limites de nosso estudo, se pautam em trazer as pegadas, os ruídos e os ecos dos autores, não abdicando de instaurar a sua própria dicção poética⁸⁶.

⁸⁶ É fundamental trazer uma referência que atravessa de modo crucial a poesia de Maria Lúcia Dal Farra no tocante às suas leituras rilkianas em *Alumbramentos*: o livro “Cartas a um jovem poeta”. Configurando-se como um clássico do campo dos estudos literários, nessa compilação de epístolas, o poeta trava um profícuo diálogo com um aspirante a poeta, Frank Kappus. Não obstante, ultrapassando os limites de um mero diálogo entre cartas, observa-se que Rilke se posiciona como sendo um teórico da criação literária ao analisar os poemas de Kappus, assim como atender os seus questionamentos que vinham no decorrer das cartas. Dentre essas discussões, centra-se no aspecto da relação do escritor com a sua escrita. Em determinado momento do texto, proclama a importância da solidão do poeta: “Mas tudo o que talvez um dia ainda seja possível para muitos o solitário pode, já agora, preparar e construir com suas mãos, que erram menos. Por isso, caro senhor, ame a sua solidão e suporte a dor que ela lhe causa com belos lamentos. Pois os que são próximos do senhor estão distantes, é o que diz, e isso mostra que o espaço começa a se ampliar à sua volta. Se o próximo está longe, então o que é distante vaga entre as estrelas, na imensidão.” (RILKE, 2006, p. 17). Nesse excerto,

Enquanto no poema “Mudas Cinzas” existe a pronúncia de que: “Indago em vão / as mudas cinzas porque sei / que cada pequena coisa / pede canto” (DAL FARRA, 2012, p. 113), notamos que existem nos objetos e nos poemas dos/das artistas das letras, portanto, um pedido: um canto recôndito que reivindica ser ouvido. Dal Farra se coloca como uma espécie de escuta atenta para perceber o que cada poema ainda tem a falar, se posiciona como sujeito de reconstrução, apostando que a escrita percorre o seu périplo de inacabamento. No seu percurso de modificar, transmutar e se apropriar dos vários signos da literatura, faz com que os discursos sejam constantemente mobilizados e se transformem em sonoros. E, das cinzas, o pó da transformação: vida.

a solidão é um sentimento que deve estar presente, pois ele serve como um ampliador da perspectiva do poeta. Na lírica de Dal Farra, parece que ela se coloca tal como o aspirante Kappus, com ouvidos atentos para os ensinamentos de Rilke, aprende com ele e aplica em sua poesia.

A ALQUIMIA DO OLHAR

CAPÍTULO III

4 A ALQUIMIA DO OLHAR

4.1 FARÓIS NO OLHAR

“Sei que há muita coisa no lastro dos meus olhos. Coisas incapazes de serem apreendidas por quem está do lado de fora dos faróis. O meu olhar queima as minhas sobrancelhas. Tento justificar a ênfase, buscando alguma coerência no que vejo, usando-as como acento. Impossível.” (DAL FARRA, 2005, p. 34).

Maria Lúcia Dal Farra adentra na Academia Botucatuense de Letras, alocada em sua cidade natal, no ano de 2005. Esse momento representou um instante de extrema significância para a autora: a celebração da própria carreira como ficcionista e intelectual na casa das letras da terra natalícia. Espaço que, por sua vez, está preservado com extrema acuidade em seus discursos, depoimentos e poemas que sempre recorrem à Rua do Curuzu (onde viveu parte significativa da vida), local encharcado de memórias da infância vivida pela autora em Botucatu. Além disso, esse ritual foi um instante de congregar diversos amigos e familiares que estiveram presentes de modo operante no decorrer de sua vida, mesmo após a emigração dela para o estado de Sergipe.

Da celebração do ingresso de Maria Lúcia Dal Farra nessa Academia, assumindo a cadeira 25, a instituição publicou um libreto comemorativo, sem grandes arremates editoriais, em preto e branco, tendo como a principal ilustração de capa a gravura, produzida por Amélia Piza⁸⁷, do rosto de Dal Farra com uma expressão de significativo contentamento. Ao mesmo tempo em que o libreto era extremamente simples, em seu conteúdo apresentava um valioso material para acessar a biografia da escritora. Poderíamos afirmar que é a única publicação que abarca de modo organizado e objetivo dados fundamentais para incursionar pela vida que foi grafada pela autora desde a sua vivência do interior de São Paulo, chegada ao nordeste e, em diapasão, pelo mundo.

⁸⁷Amélia Piza é escritora, pintora, desenhista e musicista da cidade de Botucatu – São Paulo. Doutora em Arte Brasileira pela Universidade Estadual Paulista – UNESP, fez a referida gravura de sua contêrrânea para integrar parte do material disponibilizado como resultado do cerimonial de posse de Maria Lúcia Dal Farra na Academia Botucatuense de Letras.

Nesse material sob o título de “Maria Lúcia Dal Farra: escritora botucatuense” é possível observar a valoração dada pela cidade ao trazer em suas insígnias culturais o nome da escritora do *Livro de Possuídos* em seu hall de figuras ilustres. Vale realçar ainda que nos depoimentos e entrevistas que constam no libreto podemos constatar um elemento importante que é reiterado pelos depoentes: o olhar de Maria Lúcia, que sempre foi apurado desde a infância, a descrição da menina como sendo genial desde a mais tenra juventude e a sua subjetividade em estado de eterna prontidão desde os primeiros passos na cidade.

Na ilustrativa fala de José Celso Soares Vieira⁸⁸, na época presidente emérito da Academia Botucatuense de Letras, é destacada a formulação do olhar de Dal Farra sempre operado, conforme sua exposição, de modo agraciador para cada recanto de sua terra natal. Em alinhamento à descrição do autor, o olhar de Maria Lúcia Dal Farra descerra cada pedaço do chão em que pisou desde que nasceu, mostrando, com isso, a argúcia da forma de Dal Farra perceber o mundo desde sempre⁸⁹. Por meio da declaração de José Celso, pode-se verificar a reiterada contemplação que a autora apresenta do espaço e as percepções que captou desde a infância pelas ruas e pela fazenda da família que está alocada, também, na cidade de Botucatu.

De modo semelhante, Hernani Donato, também escritor e amigo da família Domene Dal Farra, narra em sua fala (em homenagem à menina que viu nascer e estava vendo ingressar numa Academia de Letras) um episódio que acompanhou no seio familiar da escritora. Segundo Donato, na época do Natal, era uma prática comum do Sr. Gastão (pai da escritora) catar uns pequenos punhados de capim para colocar pela casa com um objetivo: fazer criar a aura na casa de que as renas do trenó tinham sido alimentadas nas proximidades da residência. O que intrigou Hernani Donato foi que, ao chegar à casa em pleno Natal para observar a alegria das crianças, encontrou uma menina que voltava o olhar de modo insistente

⁸⁸José Celso Soares Vieira é uma figura de destaque na cidade de Botucatu, seja como um agitador cultural ou como uma das memórias da própria cidade. Sua atuação como presidente na Academia Botucatuense de Letras foi um dos procedimentos responsáveis pelo ingresso de Dal Farra na referida Academia.

⁸⁹Conforme José Celso Vieira (2006): “[...] a escritora adentrou as profundezas das cavernas para, nos mistérios da alquimia, encontrar a pedra oculta de suas raízes. Ali, entre encanto e o belo, a voz de uma vate em forma de menina - quiçá uma sílfide do mundo egério, vinda dos confins da magia [...] se exterioriza por meio de uma linguagem espontânea.” (VIEIRA, 2006, p.6). De acordo com a descrição, a perspectiva que é lançada pelo discurso dessa crítica para Dal Farra é atravessada por um olhar encantatório de José Celso em direção à poetisa. Existe, ainda, nesse discurso, uma valorização à sua forma de se constituir enquanto sujeito em Botucatu, que já despontava como diferente e munida de dotes especiais. Essa crítica enamorada que avalia Maria Lúcia pelo bastião da genialidade auxilia na construção da imagem da autora pelo princípio da predestinação e do seu olhar sempre apurado para o espaço em que nasceu.

para as gramas aspergidas na sala, ficando para segundo plano os brinquedos que haviam sido dados de presente⁹⁰.

Desta cena, Donato expressa, de modo contundente, que se dirigiu para o Sr. Gastão e proclamou: “Rapaz, cuide bem dessa menina, ela vê o que não existe. Será alguém.” (DONATO, 2006, p. 5). Com isso, pode-se observar que Maria Lúcia Dal Farra é descrita por seus confrades próximos como dotada de uma percepção especial desde a juventude. Essas construções acerca da poetisa auxiliam no delineio de sua figuração autoral como sendo pautada pelo princípio da predestinação e da genialidade. Sublinhamos que os referidos discursos dão um grau de valoração considerável ao seu modo sensível de olhar o mundo que a rodeava, como se a maneira dela de inquirir a terra e as pessoas não fosse algo corriqueiro, mas já tivesse uma auratização de brilhantismo promissor.

No próprio discurso da homenageada, é possível mapear também a montagem da proeminência do olhar em sua experiência sensível diante do mundo. Nessa fala, o recurso utilizado por Dal Farra foi se colocar como um corpo que alça voo pela cidade de Botucatu e vai encontrando nesse percurso as pessoas com quem conviveu e têm significativa importância para a sua formação enquanto sujeito. De cima vai olhando, chegando até as casas, espaços, conservatórios e, por meio dessa trilha, percebendo como essas pessoas a auxiliaram em sua formação.

Merleau Ponty (2016), em *O olho e o espírito*, avalia o vigor do olhar na experiência humana, acreditando que entre o corpo e as coisas existe um vínculo que é estabelecido de modo dialético. Ao mesmo tempo em que as coisas nos tocam, os objetos também são tocados com o nosso olho – daí, o autor valora a sua potência de eficaz instrumento da experiência humana. O filósofo, por meio dessa ponderação, retira a passividade do ato de olhar e também reconstrói a temporalidade, considerando que a contemplação visual ultrapassa o presente e se funde com o passado e com o futuro. Com isso, podemos pensar que, no instante em que o corpo olha, ele não instaura uma relação simplória de observação e estabelecimento de relações puramente com o presente vivo. Na concepção de Ponty, é justamente o contrário, a corporeidade do olhar constitui-se como um “si”, mas por meio da “confusão”. Sendo assim,

⁹⁰A fala de Hernani Donato, descrevendo essa cena familiar da escritora, expressa o seguinte enunciado: “Na manhã do dia 25, conforme era de bom hábito, fui levar os votos de Feliz Natal aos parentes do Lavapés. E passei na casa do Gastão Dal Farra. Havia alegria, café com leite, panetone e duas pequenas que acarinhavam presentes. Uma delas, embora agarrada aos presentes, fixava-se no capim oferecido às renas. Quando me voltou os olhos, eles estavam enormizados, brilhantes, pois mergulhados no maravilhoso. Percebi que ela não estava ali, mas no trenó, no céu, no milagre da poesia.” (DONATO, 2006, p. 5). Diante do exposto, mais uma vez o despontar da genialidade de Dal Farra por parte dos seus confrades é destacado na fala desses leitores críticos. Acoplado a isso, a sua maneira de olhar o mundo de modo encantado, acompanhado da imaginação.

podemos constatar a existência de uma rede complexa de “tocar” e “ser tocado” nas experiências com o mundo.

O filósofo ainda complementa que não temos como escapar de uma relação intrínseca que ativamos com o olho: ao mesmo tempo em que vemos, somos vistos e, diante disso, uma intrincada trama de relações é estabelecida: “[...] o enigma reside nisto: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível.” (PONTY, 2016, p.278). O corpo que se coloca como capaz de ver também está sendo exposto ao olhar do outro (e ao seu próprio olhar). Diante da exposta pressuposição e pensando a poética de Dal Farra, podemos observar que a valoração dada à sua maneira de perceber o mundo é uma forma de constatar que a atitude da escritora sempre se pauta em um movimento que ultrapassa a passividade e atinge o toque nos objetos que constituem nosso mundo inteligível e sensível.

Nessa trilha de pensamento, poderíamos afirmar a existência de um olhar (o da escritora) que se coloca atento ao universo que a rodeia. Ao tratar disso, em depoimento⁹¹, Dal Farra sinaliza a necessidade de que os objetos convivam em sua intimidade para depois devolvê-los em poesia. Com uma observação atenta a tudo que compõe o mundo, ela capta diferentes objetos; dentre eles, conforme já comentamos anteriormente, existem diversas frutas, mas também podemos citar as obras de artes plásticas⁹². Não obstante, esses elementos são convocados na poesia da escritora para que ela os transforme; imprima a própria digital.

A necessidade de observar obras de arte pictóricas já estava situada nos primeiros traçados da vida da escritora ainda em Botucatu. Retomando sua fala na entrevista dada a Amélia Piza (que citamos no início deste capítulo), no momento em que é inquirida sobre as influências que vieram a incidir na escolha pela literatura, ela afirma que, dentre as várias pessoas que atravessaram a sua vida e vieram a ser fundamentais na sua formação enquanto poetisa, encontra-se Naneto Faconti, um pintor da região. Este artista presenteava constantemente a família da escritora com telas de pintura em estilo cubista, e, ao deparar-se com essas imagens, Dal Farra ficava debruçada por horas, contemplando-as.

⁹¹ Estamos nos referindo ao depoimento: *Minha poesia de mulher* (2003).

⁹² Reproduzimos o trecho do depoimento em que Dal Farra problematiza sua experiência com os objetos: “Num desejo de deitar com o mundo, de conter a natureza dentro de mim, de tomar posse de todos os seus elementares através da palavra, tenho sido, sempre, possuída por eles: os seres da realidade material (se é possível assim referi-los), com sua presença clara e simples, mas cifrada e hipnótica, me tomam e arrebatam, procurando verrumar em mim cada uma das suas respectivas conformações poéticas que, aliás, só através das minhas próprias digitais acabam por ser desveladas. Refiro-me aos diversificados objetos da terra: falo, indiscriminadamente, de um rabanete, por exemplo, de uma receita de parmeggiana, de um Van Gogh, de um gato, de uma partitura, de uma Santa Teresa D’Ávila, de uma seqüóia, de um personagem de Shakespeare, de uma orquídea, de uma cebola ou de um Klimt.” (DAL FARRA, 2013, p. 1).

Obviamente, o olhar da autora veio se afinando para se colocar como leitora das obras de artes e, progressivamente, foi inserindo essa experimentação de modo ficcionalizado em sua literatura. Pondo em atrito a relação dos contatos iniciais de uma menina com uma obra de arte pictural, encontramos o poema presente no *Livro de Possuídos*, “Primeiros Passos”. Nessa poesia, podemos perceber uma criança que tateia as suas primeiras percepções entre cores, imagens e tintas. Nesse desbravamento de uma arte que é inaugural em sua vivência, a menina apresenta tamanha desenvoltura, que se transforma em bailarina que, segura em seus passos, vai se aventurando entre pincéis e telas. Conforme apontam os versos finais do referido texto: “Todo o quadro é uma festa que nos acena.” (DAL FARRA, 2002, p. 13), é patente pensar que a obra de arte está aberta para a apreciação dos seus observadores. Sendo uma festa que nos convoca, o poema nos direciona a pensar que as imagens presentes na tela estão sempre abertas para um olhar observador. O mesmo poema sinaliza ainda que, se todo quadro tem um convite, cabe ao observador construir com o próprio olhar significados perante a obra. Possivelmente esteja na imagem da menina-bailarina desprendida de pudores e medos a corporificação de um desejo maior que se delineia no texto: a possibilidade do leitor se construir ao lado da pintura, sobretudo, com alegria. No meio do poema, do mesmo modo que a infante posta-se de forma extrovertida, as cores também lhe acenam em direção a um apelo: “No entanto / o que se vê é a alegria, / a abertura dos braços, / o receptivo dos tons [...]” (DAL FARRA, 2002, p. 13). O que está realçado no texto é a cumplicidade que se estabelece entre arte e artista, entre a obra de arte e o observador.

Nesse contexto, Dal Farra sinaliza que, na sua formação, a presença da figura paterna foi crucial. Dentre os conselhos por ele concedidos, instruía a filha a se postar de um modo específico perante o mundo; nesse percurso, a autora comenta que era provocada a “[...] olhar para as coisas, primeiro, como todo mundo poderia olhar. E, depois, como apenas eu as veria” (DAL FARRA; PIZA, 2006, p. 25). Está na exposição feita pela autora uma maneira de operacionalizar seu posicionamento diante do mundo na contemporaneidade. Dal Farra primeiro observa o mundo como está, mas, sempre em sua poesia, coloca uma forma específica de olhar o mundo e a arte que a rodeia. O olhar da autora funciona como uma maquinaria que não está se pondo como um escâner daquilo que visualiza, mas sim como uma lente que está disposta a criar aproximações, distanciamentos, cortes, colagens a todo o momento.

No panorama em que a autora está imersa, ela deseja esfiapar as imagens que seus olhos captam, reconstruindo-as. Giorgio Agamben, em seu texto *O que é contemporâneo*⁹³, discute acerca de como o poeta deve se posicionar no cenário da contemporaneidade. Enquanto se espera que os olhos se voltem para as cenas iluminadas por holofotes, o filósofo encaminha a se pensar por outro procedimento: a direcionar os olhos para o que não está evidente (à luz), mas sim, àquilo que está sob as sombras⁹⁴.

Comumente se aguarda que os olhos devam estar sempre atentos àquilo que está sendo proposto como a pauta do dia. Aguarda-se, ainda, nesse turbilhão de imagens em que vivemos com o contemporâneo, que acompanhem cada flagrante, cada imagem exposta e a cena do dia que foi eleita a estar estampada nos tabloides. Para Agamben, a potência do pensamento está situada no caminho inverso: olhar para os discursos e para as imagens que foram solapadas por uma luz que desfoca outros tantos discursos possíveis. Por isso, o sujeito contemporâneo não é aquele que está colado às perspectivas unívocas do seu tempo, mas aquele que se situa em descompasso, em anacronismo com o tempo em que vive. Somente com uma postura desse tipo é que se tornará possível a construção de outras maneiras de se pensar a nossa experiência na sociedade atual. Maria Lúcia Dal Farra está situada nesse campo do anacronismo exposto por Agamben: no mesmo momento em que se aproxima do nosso tempo, estando atenta às imagens e às discussões que se movem em nossa experiência social, ela se distancia em direção às manifestações do passado. A autora se posiciona nesse entremeio, em estado de deslocamento, sem pontos fixos, e organizados em pontos moventes no que se refere à temporalidade.

A propósito desse anacronismo que mobilizamos como sendo uma das posições da autora no campo literário da contemporaneidade, é importante trazer um recente artigo escrito por Teresa Cabañas sob o título “De anacronismos e palimpsestos” (2016). Nessa leitura crítica, com enfoque no último livro de poemas de Dal Farra, a estudiosa da obra dalfarreana aponta que um dos traços marcantes da textualidade ficcional da autora é, justamente, a sua posição anacrônica. Essa adjetivação que, a uma primeira vista, pode parecer como um qualificador pejorativo, no tocante à poética de Dal Farra, adquire outra significação, pois demarca um de seus enquadramentos intencionais na cena literária à qual pertence. Retomar os discursos do passado e da memória não é uma forma de se colocar meramente idólatra do

⁹³Texto presente no livro: *O que é contemporâneo e outros ensaios* (2009).

⁹⁴Em conformidade com o pensamento de Giorgio Agamben: “[...] o poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê seu tempo, o sorriso demente do século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro [...]”. (AGAMBEN, 2009, p. 22).

já vivido, mas sim, uma maneira de se posicionar desajustada com o presente, procurando rastrear alternativas para ler as experiências que se emaranham em nosso cotidiano.

A posição de retorno às expressões culturais da tradição tomadas pela poetisa (sejam elas literárias ou plásticas) pode ser lida como um anacronismo que se quer intencionalmente perquirir. Estaria nesse olhar que se dirige ao passado, imerso de presente e com as pupilas fixas na construção de um futuro questionador, uma das maneiras de se postar da autora. Uma aproximação ao *Angelus Novus*, de Paul Klee, e Dal Farra pode ser estabelecida diante dessa constatação. O “Angelus”, figura magistralmente retomada por Walter Benjamin em seus estudos, apresenta uma imagem geométrica e angelical em posição de espanto, olhos abertos, que parece pertencer àquela cena do presente. No entanto, as asas e os pés em prontidão demonstram uma forte pulsão de alçar voo e escapar daquela cena: esse escape pode se dirigir ao futuro ou ao passado, mas cabe frisar que o desalinho com o tempo não faz a imagem do anjo se irmanar com o seu tempo de modo pacifista.

De modo semelhante se posta Dal Farra, em desajuste com o tempo ao qual pertence. Esse sentimento de não pertencimento faz com que a autora não se contente em espelhar em sua produção, univocamente, o que vivemos na contemporaneidade. Sua pulsão segue por encaminhamentos mais diversos, buscando no pretérito algumas maneiras de reconstruí-lo e de se modelar em outras possibilidades de experimentação no presente e no futuro. Esse olhar lançado para o seu tempo se alinha ao olhar do poeta sugerido por Agamben (2009), que aposta na contemporaneidade como sendo “[...] uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo.” (AGAMBEN, 2009, p. 59). As retinas de Dal Farra se embevecem em buscar constantemente a reconstrução dos discursos do passado como uma forma de se enfrentar o presente; essa é a sua maneira de se instaurar na cultura contemporânea.

Assim, se o olhar de Maria Lúcia é configurado de maneira tão apurada pela sua fortuna crítica, como apresentamos anteriormente, é importante pensar como esse olhar se posiciona de maneira a se estabelecer de modo transformador, principalmente, diante da própria literatura. Conforme nossa proposta de trabalho, o olhar de Maria Lúcia Dal Farra, assim como o das suas poesias, se constitui em estado constante de pulsão transformadora em relação a diversos aspectos. No tocante ao modo de visualizar o mundo, a escritora sempre se posta de maneira a transmutar o que está disposto para a nossa visão, apresentando pontos de vista alternativos.

As artes plásticas de modo geral incidem fortemente no projeto de escrita ficcional de Maria Lúcia Dal Farra. É patente afirmar isso, pois, desde o livro de estreia, encontramos a relação da autora friccionando o seu texto poético com as artes picturais. No *Livro de Auras* essa relação aparece de modo bem discreto, podendo serem encontradas poucas amostras dela. Porém, essa já se faz presente e deve ser um elemento a se destacar.

A presença desses textos poéticos no *Livro de Auras* se dá numa das seções do livro denominada “Viveiro”. Em toda a referida seção do livro de 1994, a autora se interessa em trazer para problematizar poeticamente, objetos que ela considera como sendo primordiais para a sua experiência sensível. Sendo viveiro, na sua lírica, esses objetos tomam outras vidas por meio de sua escrita ficcional. Sendo viveiro, os objetos que comumente foram colocados à margem na literatura são postos como se fossem dotados de extrema valorização. Por isso que um cata-vento, uma árvore ou mesmo uma partitura se tornam temáticas para a poesia dalfarreana.

Vai ser nesse viveiro de objetos significativos que aparecerá pela primeira vez, na obra poética da escritora, a sua aproximação com as obras de arte pictóricas. A primeira tela de pintura que é citada é *La Sieste*, obra do holandês Vincent Van Gogh. Logo abaixo do título, um alerta entre parênteses: “(leitura deste Van Gogh)” (DAL FARRA, 1994, p. 20), denunciando, com esse informe, qual era o artista com quem estava estabelecendo interlocução.

Na citada poesia, é apresentada a narrativa de um casal, em descanso, após um dia de trabalho. Se na tela de Van Gogh o que encontramos é somente um casal deitado no feno em situação de descanso, Maria Lúcia Dal Farra se apropria da tela para construir a história que antecede essa sesta. No pulso dalfarreano, o cansaço é resultado de um dia de labuta no trato com o campo, e a relação daquele casal é pautada prioritariamente sob o signo da cumplicidade.

Enquanto na sesta de Van Gogh existe uma proeminência com relação ao descanso de um casal de camponeses, na leitura de Dal Farra, o que acontece é o equacionamento entre descanso e trabalho. O corpo que entra em situação de ócio é resultado, em verdade, de um brinde após ter ceifado todo aquele feno que serve como o colchão daquele casal em um dia ensolarado de labuta. Além disso, existe uma marca importante na estética pictural do pintor holandês: o uso da cor amarela em excesso, que nos dá a sensação de um sol cortante que atravessa todo o campo e, de tão forte, chega a invadir a experiência dos personagens da pintura.

O amarelo que percorre de modo intenso toda a tela de pintura demarca a presença de uma força solar avassaladora para aqueles simples camponeses em situação de trabalho. Essa força é tão potente que Dal Farra realça, em sua poesia, um detalhe: o chapéu levemente caído sobre os olhos do camponês, resultado “[...] da tamanha luz que entrava-lhe os olhos [...]” (DAL FARRA, 1994, p. 20). A autora recorre a essa força solar como se fosse um elemento importante para servir de corolário para a vivência daquele casal, demarcando, com isso, uma pulsão de energia potente na experiência cúmplice dos dois. Vale salientar ainda que o amarelo presente na tela de pintura de modo poderoso, tomando o centro da tela, vai ser direcionado para a escrita dalfarreana por meio de um sol que invade o descanso do casal de camponeses.

No seu processo de apropriação, ainda em *Livro de Auras*, podemos encontrar mais um poema que se direciona a transformar a linguagem pictórica em poética: *o Retrato de Laura Da Vinci*. Neste texto, Laura da Vinci é modulada como sendo a escolha perfeita executada pelo artista na obra – tratando-a como centro nervoso da tela – e vai adquirir uma coloração de destaque na produção do pintor. Na concepção poética de Dal Farra, a imagem de Laura da Vinci que se lança para a tela é marcada pela desenvoltura e pela ideia de ajuste. Naquele espaço, a imagem de Laura parece encontrar o seu esteio, a sua morada. Ao se alocar nesse espaço, o corpo da mulher, no mesmo fulgor de pinceladas do artista, vai se compondo na tessitura da tela e formando o seu cômodo espaço de vivência. Enfim, o lugar de morada escolhido.

Na segunda estrofe do poema, Laura da Vinci é colocada não mais na condição de morada definitiva – o centro nervoso começa a se deslocar em direção a outros eixos. Dá-se para a mulher uma condição específica: a de “inquilina do intervalo” (DAL FARRA, 1994, p. 45). A moradora provisória de um entrelugar marcado pelo signo do indefinido. Retira-se, portanto, da figura a condição de acomodação plena e concede-se para a mesma uma envergadura evanescente, haja vista que a sua matéria não é composta por elementos que se dirigem para a fixidez, pois “[...] é de solvente a matéria prima que deito.” (DAL FARRA, 1994, p. 45). Ao posicionar a figura central da tela como a inquilina do intervalo⁹⁵, podemos ver situado na escolha dos vocábulos o enquadramento em direção ao inacabado e ao fugidio.

⁹⁵A expressão “inquilina do intervalo”, que aparece pela primeira vez na obra da autora, nesse poema de publicação de 1994, pode ser considerada como sendo cara em sua produção literária, pois, em 2005, vai estampar o título da única coletânea de contos da autora até o momento. Nessa expressão está contido um operador teórico e ficcional potente para conseguirmos apontar uma chave de leitura para a escritora: o princípio que norteia essa ideia gira em torno da ocupação de um espaço de entremeio e provisório e, portanto, sem fixidez.

A imagem de uma tela de pintura, por mais que se tente plasmá-la por meio de uma tela que soa aparentemente definitiva, não consegue situar a leitura e a fruição feitas pelo público observador através do princípio da fixidez definitiva. Tal pressuposto se aproxima de Laura da Vinci que, de modo inicial, parecia acomodada e, ao fim do poema, não mais parece sustentar a rotulação de ajuste. Para Laura Da Vinci, no pulso dalfarreano, é concedido o estatuto de moradora temporária de um espaço que é do mesmo modo passageiro. Ao atravessar tempos, lugares, olhares e experimentações a obra de arte também vai sendo modulada de diferentes formas. Por isso, situar a obra de arte como uma inquilina do intervalo vai colocar em pauta uma maneira de se postar perante um texto artístico: por meio da fluidez e da transformação.

Seguindo pelos caminhos iniciais deste capítulo, em que estamos em busca de apresentar como o processo de apropriação já é feito por Dal Farra em diferentes frequências, desde o seu livro de estreia, chegamos ao *Livro de Possuídos* (2002), segundo texto literário da escritora. Nessa publicação, diferente da timidez com que as pinturas aparecem em *Livro de Auras*, acontece um movimento contrário: a autora constrói duas das três seções com um diálogo entre literatura e artes plásticas. Na seção denominada “Van Gogh”, Maria Lúcia Dal Farra irá se apropriar de trinta e três telas do pintor holandês, Vincent Van Gogh, incorporando em seus poemas pinturas de diferentes fases desse artista. O mesmo acontece com relação à seção intitulada “Klimt”, na qual também foram apropriadas trinta e três telas do pintor austríaco Gustav Klimt.

Como pode ser observado no panorama apontado anteriormente, existe um processo de alargamento no procedimento de apropriação e transformação no tocante às obras de arte picturais na escrita de Maria Lúcia Dal Farra. No *Livro de Possuídos*, parece-nos que o projeto de escrita literária da autora está mais delineado, mostrando nessa publicação quais são as searas pelas quais deseja adentrar enquanto poetisa. Ela apresenta do mesmo modo quais são as discussões que deseja mobilizar em seus versos. Dentre esses desejos, com maior destaque, indubitavelmente é possível realçar aquele de manter interlocução com objetos de arte e, triturando-os, recompô-los e estruturá-los sob outra égide: a da linguagem.

Em um artigo publicado em 2005, a estudiosa da obra de Maria Lúcia Dal Farra, Teresa Cabañas (já mencionada neste capítulo), discute sobre o processo composicional e criativo que está presente na produção poética da escritora em seus dois primeiros livros de poemas. Em *A razão construtiva e o rendilhado poético de Maria Lúcia Dal Farra*, a problematização central gira em torno de defender que existe nessa escrita um desejo de “atenção criadora”. Tal expressão direciona a pensar a escrita dalfarreana como sendo

postulada através de um olhar que procura decantar o objeto do qual se apropria de modo profundo.

Não obstante, na análise efetuada por Cabañas (2005), um alerta importante é dado ao leitor que deseja incursionar pelas poesias que estão em diálogo com a pintura, vejamos: “[...] assim, de início, a observação parece penetrar numa forma, aquela própria da tela [...]; porém, na mesma hora em que a isto se assiste, guiados pelo aparente espírito descritivo que se apossa desses textos, está-se captando outra, a sua própria, a do poema [...]” (CABAÑAS, 2005, p. 563). O que há de importante a ser realçado com a assertiva da crítica é que a descritividade que atravessa o “rendilhado poético” da autora não é composta unicamente por fios que se direcionam para a narrativa poética do observado na tela de pintura, mas sim, por instaurar um desordenamento com relação à fruição da obra de arte pictórica, isto é, conceder outros estatutos para a própria tela de pintura e, também, por dar plenitude ao texto poético.

A relação que pode ser estabelecida com os poemas que dialogam com a pintura percorre uma trama por caminhos múltiplos. Ao mesmo tempo em que o poema pode ser lido de modo independente, sem estabelecer relações diretas com o texto pictórico a que está remetendo, o caminho inverso também pode ser possível: ler a poesia ao lado da tela de pintura e com ambas estabelecer laços interpretativos. É por meio desse rumo que a afirmativa de Teresa Cabañas percorre, isto é, ela afirma acerca da potência da linguagem poética com a atitude dialógica de Maria Lúcia Dal Farra: a independência do seu texto literário, a força da sua poesia. Fala, ainda, da autonomia das artes, mesmo que elas estejam em atrito, irmanadas. Seguindo ainda por esta perspectiva de argumentação, Cabañas complementa:

A pintura expressa o poema, que, como o quadro, composição de formas e cores, existe como pura composição da linguagem, com suas combinações de palavras, que são também combinações de sons. Por isso, o poema não é transcrição da tela, mesmo que a ela se refira; é processo que, assim como o quadro, cria, em forma, o que inexistia antes dele [...]. (CABAÑAS, 2005, p. 563).

Por meio desta colocação, é lícito afirmar que a escrita de Dal Farra está colocando em seu centro de perquirição a maneira como transmutar a linguagem pictórica em linguagem poética. Não é estabelecido pela escritora um processo de hierarquização em que se busca confrontar as linguagens e delas se extraírem dados de disputa ou de superioridade. O procedimento estabelecido percorre outras vias, a saber, as duas linguagens se aliam e uma retroalimenta a outra. Ao se apropriar de uma determinada obra de pintura e, através disso, se construir um texto lírico, as duas expressões artísticas são revigoradas.

No texto de apresentação do *Livro de Possuídos*, Maria Lúcia Dal Farra sinaliza que “[...] os textos pictóricos [...] foram apenas pretexto para que os originais permanecessem subsistindo enquanto egoísta verbo meu – falo, claro está, para cada qual, de uma sobrevida possível dentre a imensidade de tantas outras.” (DAL FARRA, 2002, p. 9). Em conformidade com o exposto, os textos pictóricos que são as matrizes dos textos poéticos da escritora não foram tomados com vista a serem solapados pelo discurso literário. Em verdade, o desejo da escritora se pauta em construir um texto possível, dentre outras tantas possibilidades que podem ser realizadas diante de uma obra de arte. É uma transmutação possível dentro de um universo de escolhas.

Por esse caminho, trazemos a poesia “O quarto de Vincent Van Gogh”, texto que pertence à seção “Van Gogh”, do *Livro de Possuídos*:

O rústico se apodera
aqui
do frugal e do miúdo
para obter o tom de asseio –
do íntimo e restrito:
fala-se apenas do necessário.
Entretanto
Nada se economiza em matéria de cores inteiras
- heráldicas:
cada uma diz (exatamente) a que vem
sem admitir implícitos ou nuances.
Tudo é sóbrio
perspectivado
e
(por isso mesmo)
escorreito.
Nada há que sobre
ou peça licença para entrar nesse quarto.
A arte se basta.

(DAL FARRA, 2002, p. 15)



Figura 7

GOGH, Van. O quarto de Vincent no Arles. Fonte: <<http://artenarede.com.br/blog/index.php/o-quarto-em-arles-de-vincent-van-gogh/>>.

Na referida poesia que estabelece diálogo com a tela de pintura sob o mesmo nome de Van Gogh, podemos observar uma cena frugal: o quarto e a sua movelaria. Cabe realçar, na tela de pintura de Van Gogh, o uso da perspectiva dimensional para que se construa o seu quarto sem habitantes. Salta ao olhar do observador da tela o esvaziamento do seu morador, mas a presença de cores e objetos de cunho pessoal faz adivinhar a existência de uma vida

(mesmo que esta não se faça presente na tela). O paradoxo da ausência de sujeito e a pressuposição de vida pelo arranjo do quarto é um dos elementos motrizes dessa tela de pintura, haja vista que mantém a sensação de calma e angústia no observador.

Na leitura efetuada por Maria Lúcia Dal Farra, a percepção com relação à tela de pintura se direciona para construir sua interpretação por meio do princípio do equilíbrio. Para ela, tudo parece estar arquitetado harmonicamente no quarto, em cores e organização por meio do estritamente necessário. O uso do vocábulo “escorreito”, que leva para considerar primordialmente a precisão da tela de pintura, é o termo basilar que agrega a compreensão da autora com relação à referida tela.

Não obstante, no último verso, a voz lírica proclama em entonação “crítico-teórico-poética” cabal: “A arte se basta.” (DAL FARRA, 2002, p. 15). Levando em consideração que a arte não necessita de extremas explicações — ela, em si, já é suficiente —, a autora retoma um posicionamento crítico da sua atuação no campo da literatura e, desse modo, leva para a sua própria produção artística: a arte que ela produz não está procurando explicar outra arte. A literatura da autora está se pautando em construir outros enlaçamentos possíveis de interlocução, ora se aproximando do texto matriz, ora se distanciando, afinal, podemos ler a poesia dalfarreana de modo independente à pintura. Podemos relacionar a isso o seu trânsito com a arte pictural: sua poesia não explica o texto imagético; ela confronta a tela para instaurar uma leitura dentro de uma constelação de possibilidades.

Isso vem demarcar que a pauta da literatura da autora não está tentando trazer um manual de leituras interpretativas da tela, ao contrário, seu ato mobilizador é, principalmente, o transmutacional: ao se apossar de uma obra para elaborar o seu discurso poético, não há um desejo de que esse se cole por inteiro ao texto motivador, mas que seja capaz de ultrapassar esse ato e elaborar um discurso literário alternativo que traga outras colorações para a tela e que marque (de modo incisivo) o próprio discurso literário.

Não podemos deixar passar incólume, ainda, retomando o verso fecho do poema, que a pulsão teórica da autora emerge de modo marcante em suas poesias. Ao considerar que a arte se basta, a autora pensa a sua postura “teórico-crítica” dentro do texto lírico de sua autoria. Ela expõe o modo como pensa a arte e utiliza tal ponderação dentro da própria literatura. Esse elemento não acontece de modo isolado nesse poema que dialoga com a pintura, acontece com outras amostras da poética dalfarreana.

Caso exemplar do que falamos anteriormente, em *Livro de Possuídos*, pode ser visto no poema “Duas meninas”⁹⁶. Nesta poesia, a autora retoma a tela de mesmo nome da pintura de Van Gogh para pensar a fruição de uma obra de arte. No texto, são recapitulados os traços de duas garotas que apresentam feições rudes, imperfeitas e que escapam de uma composição realista da obra – por meio de linhas de expressão tortuosas, as meninas são, para a voz do sujeito lírico, “sem remissão”. No entanto, quando nos aproximamos dos quatro últimos versos finais da poesia, uma pronúncia inusitada é feita: “Em nome da beleza / elas devem / (então) / permanecer horrendas.” (DAL FARRA, 2002, p. 31). Ora, seguindo uma ordem simplória interpretativa da tela de pintura e da poesia de Maria Lúcia Dal Farra, era de se esperar que fosse ser esboçada uma tentativa de reparação dessas meninas. Ou, por outro caminho, colocá-las em um “calabouço das artes” – por não terem os traços perfeitos desejados. Contudo, ao fim da poesia, a pronúncia emitida inverte a ordem do esperado, pois, as meninas devem permanecer com sua exata arquitetura para serem belas.

Palmilhando a perspectiva teórica que se aproxima dessa ponderação, é inevitável recorrer a “A Estrutura da Lírica Moderna” (1978), de Hugo Friedrich, em que o estudioso aponta para as diretrizes estéticas da lírica na era moderna. Dentre algumas ponderações, tal como a proeminência da linguagem, o autor destaca que o grotesco começa a entrar no campo dos discursos sobre arte e estética por um processo de valorização. Se a arte antecessora só poderia ser pautada em objetos delimitados pela exatidão e beleza tradicionais, com a arte moderna, o escatológico, o feio e o colocado à margem podem se tornar um elemento produtivo para a obra de arte.

Já a postura de Michael Hamburger (2007) em *A verdade da poesia* leva em consideração que está no discurso do especialista a engenhosidade do poeta moderno. Se, para Hamburger, a especialização se tornou um dos terrenos frutíferos para os cientistas e filósofos, o mesmo veio a acontecer com os poetas. No entanto, em se tratando desses artistas, a sua especialidade se direciona para a palavra “[...] na medida em que os poetas escolhem seu material verbal [...].” (HAMBURGER, 2007, p. 435).

Vai ser, portanto, na especialidade do poeta enquanto articulador da linguagem que Maria Lúcia Dal Farra vai estar também situada. Por meio de sua entrada no jogo poético com

⁹⁶Transcrevemos o poema: “O rigor da estética / não permite acrescentar nada além / que os exatos traços. / As crianças são rudes / maltratadas / (impossíveis rebentos) / modelos inconvenientes / para a arte. / Não há / (pois) / em nome da verdade / maneira de torná-las diversas. / São (sim) pequenos monstros / mirrados seres enfeitados – / sem remissão. / Em nome da beleza / elas devem / (então) / permanecer horrendas.” (DAL FARRA, 2012, p. 31).

a linguagem é que será possível mobilizar, em sua poesia, infindos aspectos, tais como a sua envergadura crítico-teórica.

É por esse curso de reflexão que está inserido o posicionamento criativo de Dal Farra em “Duas meninas”. Está instaurada, no citado texto poético, uma mirada crítica para se conceber uma obra de arte. Com isso, mais uma vez, podemos constatar que em Maria Lúcia Dal Farra existe uma forte pulsão teórica que está embutida no posicionamento dela enquanto escritora. Assim, o seu processo de manter interlocução com outras obras de arte pictóricas não se pauta meramente pelo ato descritivo das telas, mas, embutido a isso, existe um anseio de posicionar as claves dos próprios desejos de problematização dos mais diversos. Por isso que o ato de transformação parece-nos uma envergadura cara para Maria Lúcia Dal Farra, pois se apropriar da tela não é somente entrar num jogo de linguagens em diálogo, mas sim, em proeminência, uma maneira de colocar o seu pensamento, as suas vontades e as questões que tem o desejo de por em xeque em sua literatura. Se na seção de poesias “Van Gogh” encontramos essa posição teórica marcante de Dal Farra, na outra seção que também estabelece diálogo com a pintura, “Klimt”, observamos o desejo de pôr em debate um filão importante (e já comentado no transcórre da tese), que é a problematização sobre o feminino na sociedade contemporânea.

Gustav Klimt (1862-1918), pintor austríaco, trouxe, em fins do século XIX, imagens que viriam a compor um rebuliço nas imagens artísticas acerca da mulher. Enquanto as mulheres comumente eram retratadas em pinturas expostas em posição de recato, tendo o corpo coberto por vastas roupas, ele vai romper com essa ordem e trazer novas composições para o corpo da mulher em sua arte. Encontramos de modo vasto no conjunto artístico do pintor, um corpo de mulher erotizado, ora expondo os seios, ora, em outros momentos, em masturbação ou com envergadura de desafiar o observador.

Tal posicionamento artístico de Klimt é apontado por Constanza Nieto Yusta (2014), como se fosse pautado numa busca por trazer à sua obra uma série de sensações com relação ao corpo e ao aspecto psicológico da mulher. Assim, ao observar as cenas de corpos nus de mulheres, de Klimt, há, antes, um desejo não expresso do pintor de trazer por meio dos seus contornos picturais, uma inquietação que ele percebia sobreviver nas mulheres. Conforme Yusta aponta no trabalho sobre o referido pintor: “El artista se interesa por estados psicológicos como el ensueño, la pasividad, el aletargamiento..., toda una escala de sensaciones sexuales [...]” (YUSTA, 2014, p. 200).

Por essa via, alguns pontos podem ser levantados na seleção de Klimt para ingressar no *Livro de Possuídos* de Maria Lúcia Dal Farra. A escritora deseja trazer para a cena da

própria escrita não mais as mulheres pudicas e colocadas em situação de reclusão. Ela quer posicionar a mulher em estado de liberdade. Sendo assim, parece-nos que tanto a escrita poética dalfarreana como as pinturas de Gustav Klimt entram num processo de alinhamento. Por isso que encontraremos uma série de 33 poemas que estabelecem diálogo com o citado artista.

Nas eleições de pinturas klimtianas feitas por Dal Farra, iremos encontrar, em sua grande maioria, a presença de figuras femininas constantes nas diversas fases da arte do mesmo pintor, sejam as apropriações de figuras mitológicas ou mesmo as imagens de mulheres em nudez. Para ilustrarmos como esse procedimento acontece na poesia da autora, trazemos o poema “Adão e Eva (inacabado)”:

Inacabado está o mundo:
 Não se tocaram ainda Adão e Eva.
 Não deu chance o pintor à atenta serpente
 Que (entretanto)
 Abre caminho pelo canteiro
 Em busca da flor a colher
 Entre
 As alvas pernas da mulher.

Adão (irrepreensível)
 Já a desvestiu,
 Arrastando a seus pés
 O tecido de igual alegria.

Enlaçando-a assim
 Cola-se à beleza dela
 Se faz seu sócia:
 Os mesmos gestos
 Semelhante tonalidade sentimental

– a mútua emoção
 Do pecado prestes a cometer.

(DAL FARRA, 2002, p. 143).



Figura 8

KLIMT, Gustav. *Adão e Eva (inacabado)*. Fonte: <[http://pt.wahooart.com/@/8XY64E-Gustav-Klimt-adam-e-%60eva%60-\(inacabado\)](http://pt.wahooart.com/@/8XY64E-Gustav-Klimt-adam-e-%60eva%60-(inacabado))>.

Ambas as produções, tanto a poesia quanto a tela de pintura, procuram colocar em seus centros de inquirições as figuras de Adão e Eva, figuras marcantes do discurso bíblico acerca da gênese do mundo. O que podemos capturar de chofre, ao observar a imagem produzida por Klimt, é a proeminência dada à figura de Eva. Ao invés do corpo em destaque ser dado à figura masculina, o enfoque é dado à mulher que (plena) aparece no centro da tela.

Já na poesia, a configuração escolhida por Dal Farra problematiza de início o desnudar do corpo, realizado por Adão. O corpo nu de Eva fica exposto, mas os meneios construídos por Maria Lúcia Dal Farra para elaborar essa imagem percorrem por vias da alegria e do contentamento, haja vista que o tecido que cai do corpo da mulher está em sinergia com o estado de ânimo da Eva: em estado de gáudio e satisfação.

Vale realçar ainda que, na poesia, a figura de Adão se cola à de Eva. Tanto é assim que os trejeitos que ela reproduz, ele tenta copiar. Na tela de pintura klimtiana, a inflexão da cabeça de Adão é similar à colocada por Eva. No poema dalfarreano, isso é tomado de maneira a estruturar uma nova formulação para os dois personagens. Se na mitologia cristã Eva foi criada moldada à semelhança de Adão; cópia mal fadada do homem e corruptora da ordem que se esperava para o mundo, além de propulsora da desordem e do caos, na perspectiva de Dal Farra isso não acontece. Em primeiro lugar, o corpo desnudado perde o lugar de pureza e se modula como instância de sexualidade possível e permitida. Mas, não por isso, a situação é estruturada como se estivesse localizada numa seara do pecado capital, pois o “pecado” que estão prestes a cometer não é visto como um signo de desabono.

Tal posição de reversão discursiva é presente de modo operante no punho de Maria Lúcia Dal Farra, pois a sua literatura está posicionada de modo crítico com relação à história. A transformação se realiza como uma forma de reconstrução dos discursos que estão incrustados em nossa narrativa social. Maria Lúcia aposta que a modificação é a potência da literatura. Nesse sentido, a literatura é um antídoto e, sendo uma ponte capaz de transmutar, modula-se como uma fonte de saúde.

4.2 MÁSCARAS EM VIGÍLIA

“Meus olhos são mais oblíquos e profundos e parecem estar em órbita confusa pelo espaço, muito fora de mim. Penetro-me como avestruz, não porque goste de me esconder, mas porque, enfiando a cabeça dentro de mim, tenho sempre chance de desfossilizar algum pensamento.” (DAL FARRA, 2005, p. 34).



Figura 9

Fonte: Acervo pessoal da autora. Maria Lúcia Dal Farra ao lado da máscara de Florbela Espanca em Matosinhos/Portugal.

A presença de Florbela Espanca é uma marca indelével na produção intelectual de Maria Lúcia Dal Farra. Isso fica bem marcado ao longo das nossas problematizações no decorrer da tese e fica ratificada com a imagem que introduzimos nesta parte deste capítulo. Na imagem acima, Dal Farra estava em visita à cidade de Matosinhos, terra onde Florbela faleceu. Nesse lugar, encontra-se o monumento que carrega a fisionomia da escritora portuguesa. Na fotografia, Maria Lúcia Dal Farra se posiciona atrás do monumento em tom bem humorado para, em jogo com a imagem, colocar-se como que usando a máscara de Florbela no rosto.

As máscaras são estratégias de composição ficcional utilizadas por diferentes autores para produzir as suas literaturas. Essas máscaras não se colocam como maneiras de subtrair a própria face, mas sim, como uma forma de entrar numa trama de disfarce e com finalidades múltiplas: homenagem, problematização, negação, afirmação, diálogo e enfrentamento com relação ao cânone com o qual o escritor estabelece interlocução.

A imagem da máscara de Florbela em primeiro plano e do rosto de Dal Farra atrás do monumento pode ser lida como uma produtora metáfora para com o dialogismo da escritora com os pintores de sua eleição. Seria plausível, por exemplo, a existência de variadas máscaras à disposição de Maria Lúcia Dal Farra para que ela possa usá-las de acordo com os seus interesses literários. Vale salientar que, em se tratando da poética dalfarreana, essas máscaras não estão acabadas em um conjunto finito, mas abertas para um levante amplo de possibilidades em devir.

Na seção anterior deste capítulo, mostramos como existe, desde o *Livro de Auras*, uma clara aproximação de Dal Farra com a arte pictórica. Como já foi dito, esse procedimento criativo e composicional vai se ampliando a cada nova publicação da autora. Caso exemplar fica expresso no *Livro de Possuídos*, quando ocorre uma explosão de poesias em diálogo com a pintura.

Nesse momento, contudo, interessa-nos pensar mais detidamente como em *Alumbramentos* (2012) acontece um processo de alargamento no que tange ao diálogo interartes na poesia da escritora em estudo. Dos esparsos poemas em *Livros de Auras*, passa-se para duas seções de poesias em diálogo com Van Gogh e Klimt em *Livro de Possuídos*. Já em *Alumbramentos* o projeto estético e literário da poetisa congrega mais um novo agrupamento de pintores para a construção do texto literário.

Neste último livro, além de Maria Lúcia trazer novamente Klimt e Van Gogh para a composição de seus versos, artistas como Max Ernst e Salvador Dali são mobilizados na sua escrita. Com esses artistas, outros pontos que a autora deseja desbravar são tocados, tais como: pensar a poesia em trançado com o surrealismo. Por isso acreditamos que o jogo estabelecido de máscaras, constantemente sacadas pela autora para produzir as poesias, não é algo fechado. O processo criativo de Dal Farra se coloca em estado esponjoso para absorver e colocar outros artistas em sua escrita.

Por essa linha, Teresa Cabañas (2014) aponta que existe um novo arranjo para se pensar a poesia quando essa ingressa no século XXI, e *Alumbramentos* representa um exemplar desse momento. Conforme a crítica, não cabe mais pensar em princípios de homogeneização e uniformidade em se tratando de linguagem poética. A cena contemporânea

se abre para um leque de possibilidades que encontra como seus principais auxiliares o dinamismo das relações sociais e os avanços prodigiosos dos meios de comunicação. Não obstante, existe um alerta da crítica para com a fruição das produções poéticas atuais: utilizar o crivo da multiplicidade implica ter uma mirada pluridimensional para as diversas possibilidades de produção do nosso tempo. Assim sendo, se cabe na literatura do nosso século uma vídeo-poesia em dinâmica edição de imagens e versos, do mesmo modo cabe um olhar a contrapelo desse tempo que escapa da ordem da desgovernada aceleração e adentra em outro *modus operandi*: o da percepção morosa, calma e decantada do objeto que servirá como o mote do poema.

Nesse último cenário possível das multiplicidades do contexto contemporâneo delineado por Cabañas (2014) é que está inserida Maria Lúcia Dal Farra e, em especial, o seu livro de 2012. Em seu diálogo com as pinturas, existe o procedimento de mirar, analisar e processar o objeto que está sendo possuído. Não há o interesse em trazer uma poesia da observação precipitada. A pintura está situada nesse campo de contemplação e a linguagem poética incorpora o mesmo procedimento e, por meio do exercício da formalidade com a língua (CABANÁS, 2014), apresenta a paciência do olhar contemplativo.

Seguindo por essa reflexão que estamos atravessando neste capítulo, a saber: que existe no olhar lançado por Dal Farra um desejo de transformação do que é capturado pelos seus olhos, a posição crítica de Cabañas reitera, de certo modo, essa perspectiva, ao conclamar a posição de Dal Farra como sendo atravessada pelo que ela denomina “didática do olhar”. Conforme a autora, essa é “[...] uma ação que atinge a experiência de leitura, pois conduziria o leitor a uma reeducação da mirada na medida em que, através do olhar, lhe mostra o que permanece em estado de inexistência apenas pela afobação dos seus sentidos.” (CABANÁS, 2014, p. 19). A assertiva apresentada coloca em questão a recepção dessa poesia dalfarreana; enquanto em nossa tese validamos que o olhar da autora é capaz de transmutar objetos, dando-lhes novos significados, no paradigma apresentado anteriormente, existe no exercício de Dal Farra uma posição pedagógica, isto é, de auxiliar seus leitores no processo de leitura, indicando-lhes uma espécie de metodologia de leitura do texto artístico⁹⁷.

⁹⁷Ao tratarmos do termo “metodologia de leitura do texto artístico”, pensamos que o modo de construção do texto poético de Dal Farra implica uma pedagogia para que os leitores acessem o seu texto. Nesse caso específico, encontra-se uma metodologia pautada em adentrar a poesia de modo menos apressado, procurando estimular no leitor vários pontos para a inteligência e fruição da sua obra: desde a pesquisa, para compreender a interdiscursividade que se encontra no diálogo com outros artistas, atravessando pela busca de que o leitor incline-se para o objeto que se realça na poesia de maneira decantada e atenta. Obviamente, isso é um encaminhamento de leitura, uma sugestão, uma possibilidade. No entanto, o leitor não está encarcerado nessa perspectiva, pode desbravar o texto sob outras ordens de percepção.

Em outros momentos da tese, assim como na dissertação de mestrado que defendi — *Sob o signo da posse: o tramado interdiscursivo na lírica de Maria Lúcia Dal Farra*⁹⁸ (2013) —, já havíamos alertado que existe uma forte pulsão professoral no discurso poético empreendido pela autora em seus livros. Se formos capturar o biografema⁹⁹ docente da autora, podemos perceber como esse elemento da biografia da escritora em estudo desemboca na sua própria literatura. Existe, portanto, indubitavelmente, uma preocupação da autora em colocar na cena dos livros produzidos uma pedagogia mediada pela sua lírica. Obviamente, esse procedimento docente se incorpora a outros meandros, sem demandar a existência de uma sala de aula sob moldes convencionais da nossa educação. A comunidade que Dal Farra convoca, ao se posicionar com o discurso docente nos textos de literatura de sua autoria, é muito mais ampla, haja vista que esses vão atingir leitores de um universo incalculável. Em diversos textos poéticos encontra-se delineado o desejo de disseminar saberes vários: da arte pictórica, da literatura e, prioritariamente, um caminho para se compreender a vida e sua complexa rede que emaranha os humanos. Existe, portanto, um desejo de democratização do conhecimento que não fica encerrado no autor, mas entra num circuito vetorial em vias de mão dupla: de leitor para autor e de autor para leitor¹⁰⁰, em movimento.

Por isso Cabañas mostra que a maneira de Maria Lúcia Dal Farra observar e produzir poesia funciona como uma forma de educar (sob um molde, pois existem outros posicionamentos estético-literários no diapasão da contemporaneidade) a sensibilidade artística de seus leitores. A maneira proposta por Dal Farra a esses leitores é de ler sob o princípio da morosidade, de perceber as sinestésias que aplica na composição dos seus versos, de instigar o leitor a constatar os entrecruzamentos com outras obras de arte com as quais ela

⁹⁸ Dissertação defendida por Ivo Falcão pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia em 2013, sob a orientação da Prof. Dra. Lígia Guimarães Telles, e disponível no banco de dissertações da Biblioteca Central Reitor Macedo Costa da UFBA.

⁹⁹ O conceito de biografema é tomado aqui tendo como base a posição de Roland Barthes (2005). Segundo o teórico, biografema é o fragmento da vida de um sujeito que pode ser encontrado em proliferação quando esse mesmo se coloca em situação para grafar a sua vida. Biografema, portanto, escapa de se pensar a vida como biografada por completo, mas sim, como um pedaço, um fio de uma trama muito maior. Por isso, acreditamos que o perfil docente que se desenrola na poesia de Maria Lúcia Dal Farra é somente um biografema que se configura como produtivo para pensarmos a poética de Maria Lúcia Dal Farra.

¹⁰⁰ Esse aspecto é um dos problemas da pesquisa do grupo de Teoria da Literatura já referenciado na tese, “O escritor e seus múltiplos: migrações” (grupo de pesquisa ao qual estou integrado desde 2008, inicialmente como bolsista de Iniciação científica, mestrando e, agora, na condição de pesquisador no nível de doutorado) isto é, perceber como um escritor criativo na contemporaneidade pode conjugar os exercícios de crítico, teórico e professor em concomitância às suas atividades autorais. Tendência percebida de modo cada vez mais intenso no cenário da literatura, Dal Farra não escapa desse filão e, como afirmamos, deixa desenhada em seus versos a sua posição docente. Silvano Santiago em “Epílogo em primeira pessoa: eu & as galinhas-d’angola” (2004) já constatava o que ele chamou de “mal de docente”, perspectiva que, segundo ele, “ronda, infecta e prostra o artista pós-moderno”, metáfora produtiva para pensar esse grupo de escritores múltiplos em diversas atividades e que fazem transmigrar essa multiplicidade para o seu próprio texto de literatura.

estabelece diálogo em suas poesias e de notar a acuidade com a linguagem instaurada em seu processo composicional. Essa abordagem proposta está em dialogia com o que chamamos de “perfil professoral” de Dal Farra.

Por esse caminho, podemos pensar que o leitor introduzido aos livros de poesia de Dal Farra, além de estar em contato com a lírica da autora, uma maneira sensível de acessar as experiências humanas e colocá-las em confronto com a nossa vida¹⁰¹, encara outros pressupostos, tais como: ampliar ou revisitar a produção de outros artistas. No interesse específico deste capítulo estão situadas as obras de artes plásticas.

Recapitulando os pintores que são tomados por Dal Farra em *Alumbramentos*, deparamos com poesias em diálogo com Klimt e Van Gogh, artistas que já foram incorporados por Dal Farra em publicações que antecedem à de 2012. No entanto, outras telas de pintura (inéditas em seus livros) são utilizadas como sendo o mote da escritora para a sua poesia. Permanecem algumas prerrogativas apontadas por Dal Farra em livros anteriores, tal como a preocupação em debater as modulações do corpo feminino nas telas de pintura de Klimt. Exemplo disso pode ser encontrado na poesia “A Fábula”, vejamos:

Que faz esta mulher nua
em meio ao adormecido leão,
à raposa
(que zela pelo frasco)
aos dois ambíguos flamingos
- diante da escuridão de uma floresta
que se empenha em escondê-los?
De que fábula emerge ela?

Arbitrária
a luz
(sem qualquer estímulo real)
protege e a destaca dos outros,
de maneira que
apenas ela caminha em direção ao espectador
(deslocada)

- ela própria em busca de uma explicação.

(DAL FARRA, 2002, p.124).



Figura 10

KLIMT, Gustav. *A fábula*. Fonte:
<www.klimtcollection.com.br/afabula>.

¹⁰¹ Por esse curso de reflexão, achamos importante trazer as colocações de Deleuze em seu texto: “A literatura e a vida”, que nos diz em suas primeiras linhas: “Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida. É um processo, quer dizer, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 1993, p. 11). Seguindo estas reflexões, a relação da literatura com a nossa vida não se dá de modo simplificado, pois a literatura não está acabada. Sendo linguagem, está sempre em vias de construção e feitura com o seu leitor. É justamente nesse procedimento de construção entre o texto e a vida do leitor que um emaranhado jogo se estabelece, a vida toca o texto e a literatura se imbrica com as experiências e desejos do leitor.

A mulher que emerge em “A Fábula”, de Dal Farra, segue a tendência que existe na poesia da escritora quando se apropria das produções de Klimt: a de perscrutar as modulações dos corpos femininos que foram vastamente explorados pelo pintor. Nessa poesia, ao tomar a cena do quadro klimtiano (que apresenta uma mulher em meio a uma floresta com animais), Dal Farra centra-se em focar a figura da mulher nua.

Em sua leitura poética, a mulher que apresenta destaque, por estar sendo iluminada com uma luz diferencial em relação aos outros elementos da tela, está sendo pautada pelo signo da indefinição. Reiteradamente, a poesia da autora recorre ao pressuposto do inacabado e indecifrável para modular o sujeito feminino. No poema “A Fábula” existe marcadamente a construção de um campo de palavras que nos levam a apostar no signo da dúvida para a mulher, que expomos a seguir: “Que faz esta mulher nua [...]”; “De que fábula emerge ela? [...]”; “[...] apenas caminha em direção ao espectador / (deslocada) [...]” (DAL FARRA, 2012, p. 124). Esses versos erigidos para a mulher não apresentam dados para que consigamos construir uma imagem fechada desse sujeito feminino. Construída por outros vieses, ela é montada na letra de Dal Farra pelos espectros da dúvida.

Caberia pensar que as construções dirigidas para a mulher por Dal Farra estão ainda em vias de compreensão. Não existe uma mulher pronta em muitas das suas poesias. A mulher ainda se pauta em uma busca por um ajuste num mundo em que se reitera o desajustamento para esse mesmo sujeito. No caminhar solitário dessa mulher em meio a uma floresta, ela mesma, no próprio andar a ermo, denuncia que está em busca de um sentido para si, a busca por uma compreensão para seu corpo que se desloca por uma floresta incógnita.

Na floresta, a mulher, realçamos, é rodeada de signos de risco: o leão, a raposa e os “deslocados” flamingos. Contudo, esses mesmos elementos que apresentam dados de perigo parecem estar apagados, conforme a enunciação de Dal Farra. A escuridão solapa-os e a mulher indefinida soergue-se plena dessa cena, em busca de compreensão.

O olhar de Dal Farra se coloca nessa cena em direção à mulher, não se importando com a proeminência em trazer os riscos que esse mesmo corpo de mulher atravessa em uma floresta atroz. Essa mulher nua, fabular e indefinida percorre dentro do poema o seu périplo de autoconhecimento. O seu caminhar que se dirige ao espectador põe em sobressalto uma inquietante dúvida: o que quer essa fabular mulher do seu público receptor? A dúvida que carrega em si passa a ser compartilhada por quem a observa e por quem a lê por meio do poema dalfarreano.

Nesse sentido, existe um desejo que se embute quando a escritora elege os pintores com os quais deseja estabelecer interlocução, não havendo, portanto, aleatoriedade em suas

escolhas. Cada um desses artistas é tomado para que o pensamento da escritora crie corpulência e voz ao lado deles. No caso específico de Klimt, sem dúvida, são as mulheres que ele traz para as telas que interessam sobremaneira à poetisa. Ela deseja percorrer cada corpo de mulher que foi pintado por Gustav Klimt e dar voz a cada um deles. Em se tratando de Klimt, são vários modelos de mulher: aristocratas, nuas, etéreas e mitológicas.

Na seção “Klimt”, de *Alumbramentos*, podemos destacar mais dois poemas que se mobilizam em problematizar a figura da mulher. O primeiro deles é “Retrato inacabado de Johanna Staude”. Nessa poesia, a imagem incompleta de Johanna, pintada por Gustav Klimt, é capturada por Maria Lúcia Dal Farra com um dado destaque: o olhar da mulher que, na leitura de Dal Farra, percorre por um princípio de alheamento e perdição. O inacabamento da tela se funde com o inacabamento da mulher Johanna Staude, que se modula, no texto poético, como se estivesse divagando em seus pensamentos e em sua própria condição. A formatação inacabada vem do fato de se espriar no regaço do corpo de mulher que não aguarda por acabamentos e moldes prontos – talvez a sua maior potência se encontre justamente nessa forma sem prontidão, aberta a ser completada de maneiras infindas. No pulso de Dal Farra, os olhos da mulher se mostram sem portos e isto é a determinante fulcral da sua condição.

Já em “Serpentes da água”, Dal Farra traz as imagens de mulheres etéreas que serpenteiam os corpos em condição de águas moventes. Os corpos das mulheres se metamorfoseiam na poesia da escritora na condição líquida, com as suas respectivas características de mobilidade e adaptação. Dessa maneira, nota-se que existe um quadro de reincidências na produção lírica de Maria Lúcia Dal Farra, pois, conforme já vimos na seção “Signo de (água) e ar”, do primeiro capítulo, a imagem da água vinculada ao corpo de mulher é bastante utilizada pela autora. No referido poema, não é diferente, entre o corpo de mulher e sua condição de liquidez existe uma ligadura que lhes confere uma troca de características. Essas mulheres levadas pelo fluxo contínuo das águas se mostram, conforme ilustra uma passagem do poema, como “verdadeiro travesseiro de incertezas” (DAL FARRA, 2012, p. 127). Por isso, as mulheres de Klimt, quando apropriadas pela escritora, são elevadas, em sua maioria, à condição de sujeitos marcados pela dúvida e pela incerteza.

No artigo publicado por Dal Farra, intitulado *Poesia de mulher em língua portuguesa*¹⁰², existe um mapeamento da escrita de pulsão feminina no contexto dos países

¹⁰²Nesse artigo, Dal Farra se dedica a estudar com acuidade como se processam as denominações para uma literatura de punho feminino. Conforme a sua investigação, não se pode negar a existência de distinções entre as literaturas produzidas por mulheres e por homens. Não obstante, a autora relativiza, pensando que essa

que possuem o português como língua materna. O estudo mostra como um grupo de mulheres, tais como Gilka Machado, Zila Mamede, Paula Tavares e Cecília Meireles, posiciona-se no cenário literário e expõe questões concernentes à mulher. Ao tratar da última escritora, uma constatação apontada nos salta aos olhos, pois, na leitura de Dal Farra, ser mulher na literatura de Meireles é “[...] viver em adiamento, em postergação, em adormecimento, em descompasso, enfim, num entrelugar que denuncia o dilema de um rosto vário [...]” (DAL FARRA, 2001, p. 57). A constatação feita pode ser ampliada para muitas produções efetuadas por mulheres. Dessa forma, parece-nos que a assertiva feita teoricamente por Dal Farra se aplica também à sua própria poesia, pois o sujeito poético emergido em seus livros aparenta viver em desacordo e em desalinhamento com as experiências do seu tempo, prioritariamente em seus poemas klimtianos.

Assim, vale ressaltar que cada um dos artistas que são utilizados por Maria Lúcia em sua elaboração poética estabelece com ela um “compartilhamento temático”. De cada um deles, parece que a autora deseja extrair uma voz por eles emanada e, como audaz leitora/ouvinte, se coloca como interlocutora. Se as mulheres modelos da estética klimtiana vêm auxiliar a expressão criativa da escritora ao falar sobre o feminino, na seção “Dali” (presente em *Alumbramentos*), parece que Dal Farra se coloca no exercício de compor na sua linguagem poética as estratégias surrealistas que foram vastamente utilizadas nas imagens do pintor catalão Salvador Dali¹⁰³.

No total de dez poemas que estabelecem diálogo com a pintura de Salvador Dali, Dal Farra efetua um exercício linguístico de trazer aspectos composicionais do surrealismo do pintor catalão para a sua elaboração poética. Ao se tratar de aspectos do surrealismo, não pode-se deixar de trazer o Manifesto Surrealista produzido por Breton, que nos informa que “[...] a linguagem pode e deve ser arrancada de sua escravidão. Não mais descrições da natureza, não mais estudos dos costumes. Silêncio, a fim que onde ninguém jamais passou, eu passe, silêncio! Depois de você, minha bela linguagem [...]”. (BRETON, 2001, p. 276). Nesse curso de pensamento, Breton informa sobre uma construção linguística do surrealismo que se pauta na proeminência do discurso em si. Deseja-se retirar das imagens a natureza morta e

distinção não está necessariamente marcada no gênero do corpo do autor que escreve, mas nas temáticas, linguagem, voz narrativa e sujeito poético que são mobilizados no texto. Esse artigo, por fim, aponta alguns caminhos para se construir os traços distintivos para uma literatura que se quer ser pensada e realizada de cunho feminino. Dentre os aspectos que distinguem o feminino na poesia, Maria Lúcia Da Farra se aproxima desses quando os problematiza em seus poemas klimtianos.

¹⁰³ Salvador Dali (1904-1989) foi um dos ícones da vanguarda surrealista. As suas obras se destacam pela combinação de imagens que escapam do real e arremetem para o onírico.

dar-lhes vida, retirar as palavras de uma aparente modulação aquietada e dar-lhes gradações de pulsão ativa.

Por essa perspectiva, Salvador Dalí, em sua linguagem, procurou estabelecer enlaces de vívida experiência na composição pictórica. Por isso, se as naturezas-mortas da linguagem pictural apresentam o espaço natural num flagrante apaziguado, aquietado e imóvel, o surrealismo sugere outro curso de apreensão da natureza para os objetos. Dalí, experimentando o surreal ao limite, por exemplo, retirou do espaço natural a sua calma e lhe deu movimento. Essa ação na pintura se entremostra por meio de uma organização de imagens em que os objetos flutuam na tela, montam-se em disparo por vários espaços do quadro e se arremetem ao sonho.

Para auxiliar na argumentação do exposto anteriormente, trazemos o poema de Dal Farra que se apossa do título homônimo de Dalí: “Natureza-morta vivente”. Como o próprio título indicia, a natureza-morta adquire outras formatações, sai da calma aparente e entra num estado de movência. Vejamos o poema:

Culpa do delicado voo da andorinha
o desequilíbrio da mesa
mete tremor nas fruteiras
arremessa maçãs para o Éden
faz cometa das cerejas.

Flutua o brócolis em regime de nave-mãe
enquanto põe embarço
no impecável da toalha de almoço
– já um tanto alvoroçada e picotada
pela iminente imaginação
da faca.

É verdade que nesse terraço
(onde se perscruta o limite entre mortos e vivos)
nada perturba o mar que flui à deriva.
Tudo está plácido à tona d’água
– e o mesmo se diz daquilo que
(como o céu)
não sofre ranhuras –
ainda que abalado ela alada imagem inicial.

Há uma pera no ar.
E duas azeitonas que colho ao léu
mas com as quais mal posso preparar o drinque:

álcool volatizado na direção
do arremesso.

(DAL FARRA, 2012, p. 70)



Figura 11
DALÍ, Salvador. *Natureza-morta vivente*.
Fonte: <www.techtudo.com.br>.

A imagem que se aguarda de uma natureza morta é o seu aspecto realista de organização e calma na tela de pintura. Em se tratando de uma cena clássica desse tipo de obra pictural, ao retratar a mesa posta para um jantar, espera-se o alinhamento dos utensílios que compõem o espaço para o jantar. Não obstante, a mobilidade sugerida pelos títulos do quadro e da poesia nos encaminha para outro tipo de natureza, marcada, principalmente, por seu aspecto movediço.

Pautados numa imagem onírica, os talheres, copos e os demais elementos saem de uma apática calma do pouso sobre a mesa e entram num estado de ativa movimentação no quadro. Os objetos flutuam comandados por outra gravitação concedida pela arte surrealista. A experiência de fruição da obra de arte atravessa uma cena diferente, por percebê-la a cada espaço da tela: vegetais, talheres, uma mesa posta e um terraço ao fundo. Não existe um ordenamento linear no quadro.

Essa mesma desordem, no entanto, objetiva acionar os postulados surrealistas na obra em que se escapa da ordem do real e das experiências terrenas e se arremessa o sujeito espectador da obra para outro campo, o do sonho e das possibilidades inusitadas. O poema de Maria Lúcia, com o mesmo título da tela de pintura, segue um processo composicional por dois procedimentos: o primeiro diz respeito à descritividade da cena que é observada na obra; o segundo, à composição linguística do poema, no qual existem mecanismos que tangenciam as prerrogativas surrealistas.

Dentre os aspectos surreais, dos quais a linguagem poética de Dal Farra se apropria no poema, encontra-se a quebra de um ordenamento progressivo das imagens. É fato a se destacar que, a cada estrofe, um fragmento de cena é escolhido pela autora para se dedicar a poetizar com maior afinco. Na experiência de observador da tela de Dali, o nosso olhar atravessa vários espaços que se aspergem na tela, seja a mesa, o mar ou a terra que se avista bem ao fundo. Com a experiência de incursão pela peça lírica de Maria Lúcia, visualizamos também esses fragmentos que são dispostos no decorrer das estrofes e dos versos.

Seguindo o mesmo curso de reflexão, a primeira estrofe captura a imagem da andorinha que vai ser a responsável por desordenar a cena em que a mesa e a fruteira entram em desestabilização. Na segunda estrofe, os brócolis, na escrita da poetisa, assumem a condição de uma nave-mãe que também se estrutura como elemento para auxiliar na instauração do caos. Segue-se o paradoxo do mar impavidamente calmo que acompanha a mesa em outro ânimo, em rebuliço. Essas construções estróficas apresentam diferentes pontos

de centramento. Ora foca-se na andorinha, ora, em outros momentos, nos brócolis, na faca, e assim vai se modelando em relação a vários elementos.

Esse descentramento é uma das maneiras de composição linguística que irá se aproximar do surrealismo na linguagem de Dal Farra. O processo da poetisa em arremedar Salvador Dali, além de se apropriar de suas telas de pintura, se dá também pela via de construir uma linguagem pelos moldes surreais, tal como observamos no fato de a poetisa trazer à tona vários elementos dissonantes na elaboração poética de um mesmo texto. Por isso fica claro que a movência da natureza morta vai sendo mobilizada pela ativação de várias imagens em profusão, do mesmo modo que vários objetos da tela de pintura vão sendo ativados em movimento por Salvador Dali.

Na estrofe final, a cena adquire uma coloração tão volátil, efêmera e de sonho, que o álcool (evaporável por natureza) se arremessa (assim como a maior parte dos elementos que compõem o poema). As cenas surrealistas se direcionam, portanto, para esta ordem de pensamento: do espaço do transitório, do escapadiço e do evanescente.

No livro *A Alquimia da linguagem: a cosmogonia poética de Herberto Helder*, Maria Lúcia Dal Farra discute, em uma das seções desse texto, sobre a tradição do ilegível no surrealismo. Em conformidade às suas reflexões, o surrealismo, visto como uma das últimas vanguardas históricas e com seu perfil contestador, veio na direção de romper com a ordem perversa do capitalismo insurgente na modernidade. Para se mobilizar em prol desse movimento de ruptura, o surrealismo recorre em grande escala ao esotérico e às culturas místicas para dar vida à sua postura a contrapelo (DAL FARRA, 1986, p. 81).

Corroborando a ideia de que o surrealismo apresenta em seu lastro constitutivo uma ordem subversora, a autora informa que:

A aspiração, de índole subversiva, de fraturar as fronteiras da realidade a fim de forçá-la a ser ela mesma – desde que, da maneira como é habitualmente apreendido, o real não passa de uma imposição decretada pela sociedade que o elegeu como único e verdadeiro – levou o poeta a sondar, na ultrapassagem de seus limites pessoais, a maneira de recuperá-la. Já que a vida está ausente e que o real é o desconhecido, é preciso criar o que existe [...], pois que a obra de arte não traduz o visível, mas o torna visível. Se, da mesma forma, o ser humano é uma invenção permanente e não concluída que deve se ultrapassar, sua metamorfose implica também a dos objetos e uma radical mudança na relação entre ele e o mundo. (DAL FARRA, 1986, p. 82).

Assim, podemos notar que os fundamentos do surrealismo estão situados no discurso poético de Dal Farra. Isso significa dizer que o surreal funciona como um pressuposto auxiliar

nos procedimentos alquímicos da linguagem (DAL FARRA, 1986). O receituário basilar alquímico da transformação é mobilizado na linguagem por meio de seu modelo de metamorfosear a realidade em outros objetos (e em outras imagens, quando se trata da poesia). A realidade no surrealismo vai alcançar corpo quando é arremetido, portanto, para outras paisagens que escapam do que os nossos olhos apreendem cotidianamente. Portanto, será lícito, por exemplo, em uma cena clássica da calmaria, em uma sala de estar, uma mesa posta para o ato de alimentação poder se rebelar e se espriar em voos de objetos. Também será possível, na linguagem poética de Dal Farra, expressar esses fragmentos de imagens em estrofes que se modulam em estrutura de um quebra-cabeça; ou em uma profusão de múltiplas imagens que estão compostas, assim, com a finalidade de mostrar que a natureza surreal não está morta, mas sim, em pujante movimento.

Seguindo por esse caminho, o poema “Três moças surrealistas segurando em seus braços as peles de uma orquestra” aposta nas imagens que escapam da experiência realista, tal como observamos no poema anterior. No texto, os corpos sólidos dos instrumentos de uma orquestra começam a adquirir outros arranjos corpóreos quando são manipulados por três moças. A rigidez da corporeidade do piano se esmaece em uma pele que pode ser esticada por dimensões que remetem a outras texturas diferentes daquelas do instrumento em sua usualidade. Leiamos: “[...] Se ela o estica ainda mais / o mole piano vira pano - / vira tripa” (DAL FARRA, 2012, p.72). Por meio dessa ação, a poetisa sugere, ao lado de Salvador Dali, que uma das responsabilidades da arte se encontra em construir pontes alternativas de significados para os objetos da nossa convivência, pois a arte está disposta para o impossível e não para (somente) o possível que as nossas vistas alcançam.

Ficam claramente expostos, assim, os processos de transmutação facilitados por meio dos usos dos aportes surrealistas na poesia dalfarreana. É possível afirmar isso, pois dois processos transformacionais são acionados dentro do texto lírico. Primeiro, a tela de pintura de Dali é recomposta por meio da linguagem literária de Dal Farra. Segundo, a própria realidade apropriada do universo pictórico de Dali é modificada por meio das artes da poetisa e do pintor. A imagem de uma orquestra que se esmaece corporifica-se em outras possibilidades, tal como a estrutura de um violoncelo que vira um tecido de fraque. O calor que consome essa orquestra teria derretido esses instrumentos? A ação habilidosa das três damas teria o poder de transmutar os mesmos objetos? Não há respostas em definitivo. O que existe são caminhos que nos dirigem a perceber que o surrealismo constrói ilações que escapam da nossa vivência hodierna e nos levam ao sonho.

Está nesse campo, sem dúvida, o soerguimento de um dos aspectos que se consolidou como uma das características fundamentais da lírica moderna: a promoção da ilegibilidade no texto, a busca do poeta em deixar em sua construção linguístico-poética signos em estado de dúvida, de estranhamento e de inquietação. Isso, por sua vez, coloca para o leitor a possibilidade de adentrar na poesia e construir significados que extrapolem um possível desejo expresso na lírica do autor.

Nessa poesia, o ilegível, apresentado na imagem dos instrumentos musicais que se derretem e no manuseio feito pelas damas com extrema habilidade instaura índices de ilegibilidade, mas cabe ao leitor se apropriar das cenas e se dirigir à construção de seus próprios significados. Em síntese, podemos, nesse momento, afirmar que a escolha de Salvador Dalí e o uso das estratégias surrealistas na elaboração textual de Maria Lúcia Dal Farra colocam em cena um elemento que foi vastamente discutido no primeiro capítulo da tese, isto é, o perfil esotérico dessa poetisa.

Conforme as postulações alquímicas do *solve et coagula*¹⁰⁴, é necessário transformar para se construir outras possíveis vivências e outras maneiras de se perceber um determinado objeto. O surrealismo, que possui em uma das suas verves constitutivas aspectos do esoterismo, aponta que é necessário apreender o mundo e os objetos sob outras ordens de percepção. Com o surrealismo, somos capazes de atingir aspectos que ultrapassam o visível e atingem espaços e formulações amplas. Tal amplitude abarca a construção de um mundo alternativo, repleto de outras possibilidades prenes de nossos desejos mais íntimos. A arte é capacitada para conceder essas possibilidades para o sujeito. Por isso, afirmamos que, no momento em que a escritora aciona Dalí e o surrealismo na sua escrita poética, aspectos alquímicos e transmutacionais são movimentados em concomitância no texto. Sendo a escrita dalfarreana impulsionada por esses elementos, é importante acionar o poema “A mão”:

¹⁰⁴ Cf. *Anotações de uma bibliógrafa* (2014a), artigo publicado por Maria Lúcia Dal Farra na “Revista Remate de Males”, da UNICAMP.

Como é raso o entendimento da vida:
 planícies com disciplinados desníveis
 em organizados degraus
 (poucos, aliás);
 um ou outro pequeno grupo
 à espera de milagres; céu de cenário
 indicando bem-estar
 - e (todavia)

eu
 no meu instrumento de tortura
 que me penetra de alto a baixo,
 cetro soberano
 a suspender a outra versão de mim
 (cabelos que destampam o rosto fácil)
 e a grande mão que estendo

(de benevolência)
 para as esperanças frugais.

Pareço por acaso
 comodamente instalada na minha
 temperança?

(DAL FARRA, 2012, p. 74).



Figura 12

DALI, Salvador. *A mão*. Fonte:
 <www.alistadelucas.wordpress.com.br>.

Na tela de pintura de Salvador Dali é inegável perceber o destaque dado para uma mão soberana que atravessa e preenche boa parte das dimensões do quadro. Na mesma imagem, um homem em posição soberana é o elemento de poder que administra o enorme membro do alto de seu trono. As dimensões do estado de poder por ele ocupadas são magníficas, haja vista que, do lugar em que se instala, as pessoas que estão situadas abaixo do seu crivo são diminutas. A mão que convoca é a mesma que parece chamar e acolher. A ambiguidade da gesticulação feita pelo membro em dimensões surreais faz-nos pensar nos objetivos dessa mão que se estende para o próximo. Seria por benevolência ou por domínio? Permanece, portanto, a ilegibilidade e, em seu turno, a ação interventora do leitor.

Ao se apropriar da tela de pintura, o sujeito poético enunciador da poesia dalfarreana assume a personagem central: o “homem poderoso”. Na primeira estrofe é notório perceber que os grupos que estão abaixo dos degraus do assento supremo aguardam à espera de um milagre e, por outra via, o soberano com o seu cetro permanece impávido por meio dos próprios desejos de poder. No entanto, é importante realçar que a ambígua mão da imagem de Dali, quando possuída no poema de Dal Farra, perde o revestimento de múltipla acepção e ingressa na pulsão interpretativa da autora, haja vista que o membro é estendido em inflexão de pura benevolência.

Quando a voz do poema nos dirige para o “homem poderoso”, podemos constatar, ainda, que ele assume uma condição também específica dentro do texto: a do sujeito de espírito calmo. O homem é, pois, transformado em sujeito de bondade no punho de Dal Farra. A cena surreal da mão gigantesca da tela de pintura e da “grande mão” (DAL FARRA, 2012, p. 74) do poema de Maria Lúcia Dal Farra são produções de cunho surrealista que destacam a força potente de uma mão que parece atroz na pintura, mas assume uma condição de benignidade e acolhimento no texto poético dalfarreano. Reiteramos, portanto, que a linguagem na lírica da escritora não está meramente a serviço da pintura do artista apropriado por ela, mas sim, em verdade, no encaixe de apresentar novos e outros pontos de vista com relação à tela em constante movimento de ressignificação.

A dialética apresentada na escrita poética de Dal Farra nos impulsiona, conforme apontamos anteriormente, a sermos albergados no pensamento de Deleuze e Guattari quando de suas reflexões no volume um de *Mil Platôs*, mais especificamente, nas suas ponderações acerca do pensamento rizomático. Importante postulação para a contemporaneidade, o rizoma nos auxilia a compreender algumas produções desse tempo por outras claves de percepção, retirando da fixidez da “raiz” o processo de entendimento das relações sociológicas e culturais e levando-nos para o “rizoma”, epistemologia que trata o pensamento de modo espalhado, em múltiplos pontos, em estado de reprodução e inacabamento.

Se a ideia de raiz remete ao pressuposto metafísico da origem e do fim, a pressuposição rizomática escolhe outra ordem de pensamento, que é pautada na organização por princípios de multiplicidade e proliferação. Aliando suas considerações à imagem da marionete, Deleuze e Guattari (1995) expõem que os fios de uma marionete não estão fixos em seus pontos de partida, em estado de multiplicidade, eles escapam de uma trama específica e acabada e partem em direção à formação de outros arranjos que, por sua vez, produzirão outras marionetes¹⁰⁵.

Não existe, por meio desse pensamento, pontos ou posições específicas no jogo rizomático, haja vista que, na trama que envolve essa perspectiva, a mobilidade, a reconstrução e a transformação são as tônicas desse procedimento. Por isso, o limiar da citada abordagem se intercepta com o de Dal Farra, mostrando que o processo criativo da escritora percorre meandros do princípio do rizoma, tendo em vista que elabora outros enlaçamentos de sentidos para as telas de pintura. De um rizoma “tela de pintura”, abrem-se outros nódulos

¹⁰⁵ Sobre isso, expressam Deleuze e Guattari: “Os fios das marionetes, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta uma de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 5).

fecundos de proliferação de outros rizomas possíveis, tal como o rizoma “linguagem poética”. Ambos entram num procedimento que não pensamos aqui como sendo relacionado a um ponto fixo que gera outro ponto fixo, é justamente o inverso: a pintura em si já é um rizoma que gesta outros tantos processos rizomáticos.

Pautada nisso é que a alquimia do olhar de Maria Lúcia Dal Farra exhibe a potência da percepção, mostrando que, por meio da sensibilidade e da arte, é possível construir pontes de significados que escapam do convencional e do que foi muitas vezes marcado historicamente. Esse processo de construção transmutacional segue na vazão de mostrar que incorporar a alteridade no discurso literário não é uma repetição, mas a possibilidade de desconstrução.

Ainda regida por essas colocações, em *Alumbramentos*, temos mais uma série de telas de pintura que foram apropriadas pela escritora. Dessa feita, foram as produções do pintor alemão Max Ernst¹⁰⁶, um dos fundadores da vanguarda dadaísta e ativo participante da elaboração dos aportes surrealistas, ao lado de André Breton. Ernst trouxe uma arte que objetivava romper com a ordem causticante instalada no período do pós-guerra na Alemanha. Em suas pinturas, procurou pôr em uma mesma convivência os traços geométricos e as personalidades demoníacas em estado de interação (BOSCATTO, 2016, p. 1).

Com base nesses pressupostos estéticos, os poemas de Dal Farra estabelecem uma troca dialógica com a arte do pintor alemão. Vale realçar, de início, que os poemas “ernstianos” conservam em seus títulos os nomes matriciais dados por Max Ernst, por isso, a maioria dos poemas preservam nos próprios títulos os nomes das telas em francês. Nesse limiar, abordando um traço importante da estética do pintor, o uso de elementos geométricos atrelados à composição do quadro, Dal Farra vai se apropriar do citado aspecto e escrever o poema “Le Baiser”.

Curvas são linhas
que se prestam ao amor –
cortado ao meio por reta
(divisória entre azul e marrom).
Negros são os polos transversais
para conter o rubro fogo
do centro da lenha –
no leme do instinto

O movimento aplicado ao desejo
em muito multiplica os amantes
acolchoados pela misericórdia do artista
que lhes estende (sobre a tela)

¹⁰⁶ Max Ernst (1881-1976) foi um pintor alemão naturalizado norte-americano. Sua arte influencia e foi influenciada de modo operante pelo surrealismo.

céu e terra
onde recostar inquietos suspiros.

Podemos nos deitar agora
que o quadro se sustenta por seu próprio pé.

(DAL FARRA, 2012, p. 94).

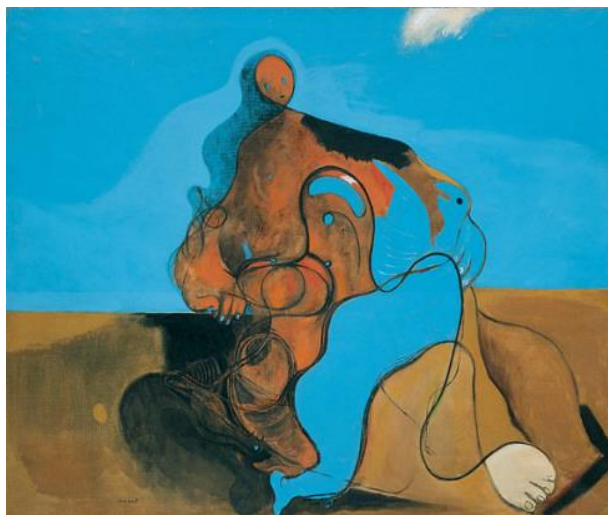


Figura 13
ERNST, Max. Le baiser. Fonte:
<www.wikiart.org/lebaiser>.

Na tela de pintura fica notória a presença de elementos geométricos que auxiliam na construção dos corpos que se enlaçam e se mesclam, sem muita definição, mas num cúmplice beijo. Ao mesmo tempo em que as curvas auxiliam na construção dos corpos, as retas colaboram na divisão do espaço, entre céu e terra. Em concomitância a isso, os mesmos corpos curvilíneos parecem assumir a condição do espaço, pois se mesclam entre os tons terrosos e celestes.

O poema de Dal Farra toma os elementos da curva e da reta para falar de amor. Corpos curvilíneos se misturam para se modularem regidos pelo signo do envolvimento amoroso. Cores são convocadas na poesia para mostrar a relação que pode ser regida pelos signos rubros da lenha e do fogo que consomem os amantes. Nas curvas dos corpos é possível notar o emaranhamento que se estabelece entre eles, em fusão e derramamento de paixão pungente. Salientamos que a autora recorre constantemente à tela e à produção artística de Ernst, mostrando que a posse do objeto se dá como se fosse a ação de uma observadora, frisando um dos aspectos dessa apropriação: o princípio de descritividade.

A descrição é um elemento importante a ser destacado no que diz respeito ao exercício de posse e de transformação efetuados por Maria Lúcia Dal Farra. Na análise dos *corpora* que compreendem os poemas em trânsito com a pintura, alguns procedimentos de apropriação podem ser observados. Em alguns casos, a poetisa faz de seu sujeito lírico personagens, dando os contornos que deseja para as figuras que captura das telas dos pintores eleitos. No entanto, em outros casos, o elemento da descrição se posta como ponto forte da poesia. Esse processo descritivo mostra a leitura da autora perante a tela. Cabe, no entanto, um realce, mesmo

descrevendo, ao transformar a pintura em linguagem poética, o ato de transformação, posse e canibal leitura, já está sendo efetuado.

Se no poema “Le Baiser” os amantes são acolhoados pela tela e a mesma se sustenta, existe, obviamente, uma clara remissão à imagem criada por Ernst, assim como, do mesmo modo, podemos perceber que os corpos em curvilínea arquitetura remetem ao desenho empreendido no quadro. Porém, é simplista demais situar o processo descricionista¹⁰⁷ como um elemento de mera recomposição da imagem pictórica. A descrição, a leitura, o corpo que se coloca a interpretar uma determinada obra de arte nunca adentra nessa tarefa sem carregar consigo os desejos e as vontades apropriadoras acopladas às suas pulsões criativas. Na correnteza do texto poético de Dal Farra, a posse como transformação caminha para um procedimento interpretativo que, por sua vez, ao interpelar a obra de arte, se posiciona como capacitada a criar novos signos e novas possibilidades de compreensão.

Sobre essa questão, Evelina Hoisel (1996) pondera que o ato de ler e interpretar são atividades, acima de tudo, criadoras. Em nenhum ato de leitura existe passividade. O indivíduo, ao se colocar como leitor de uma determinada obra de arte, está sendo um construtor de significados e um copartícipe do processo de compreensão da peça artística. Hoisel ainda complementa que o artista, enquanto leitor, caminha perquirindo brechas e grotões nas obras para que possa adentrar nessas fendas deixadas por outros artistas e, com isso, imprimir a sua compreensão ledora. Compreensão essa que, muitas vezes, estará presente em suas próprias produções artísticas por meio de diferentes recursos, tal como a interdiscursividade¹⁰⁸.

Nas poesias em diálogo com a pintura, na lírica de Dal Farra, existe um procedimento que é similar ao exposto por Hoisel: ela se coloca prioritariamente como uma leitora de obras de arte. Não obstante, o ato de leitura não se dá de modo apaziguado, ele ocorre por um enfrentamento perante o texto que o leitor se propõe a perquirir, buscando encontrar na produção da alteridade as marcas deixadas em seu próprio corpo e, diante disso, produzir os seus próprios textos. Na concepção de Marcel Proust, no livro *Sobre a leitura* (2016), o ato de ler e interpretar é similar ao acometimento por uma invasão de um enxame de abelhas, haja

¹⁰⁷ Ao discutir a descrição como elemento constitutivo da poesia de Dal Farra, situamos esse ponto objetivando afastar essa característica como sendo uma posição apática no texto lírico, como se descrever fosse meramente uma tarefa de exposição simplista do observado. Nesta tese, realçamos que o ato descritivo é criador e, no pulso de Dal Farra, transformador.

¹⁰⁸ Para Evelina Hoisel (1996), “[...] a experiência do artista com sua linguagem se efetua nas brechas, nos vazios potencializadores da linguagem, nas suas possibilidades ainda não articuladas. Por isso a arte é uma experiência desautomatizadora e estranha.” (HOISEL, 1996, p. 14). Buscando penetrar nesses vazios deixados pelos artistas é que Dal Farra vai construindo o seu próprio discurso literário de modo rizomático, criando outros feixes de significados em seus próprios textos.

vista que a leitura é pautada sob o princípio da desestabilização. Quando uma determinada obra de arte abala o sujeito de algum modo, esse pressuposto poderá gerar uma força motriz ativa para que o próprio leitor crie as suas produções.

Por isso o processo transformador da alquimia do olhar se dá, em Dal Farra, por meio de uma mirada erudita. Recobrando a expressão de Hugo Friedrich (1978) sobre a lírica moderna, através de “uma inteligência que poetiza”. Falamos isso, pois, para que seja possível adentrar na poética de Dal Farra com a postura de um crítico literário ou de um “leitor especializado”, é necessário que um arsenal de leituras seja mobilizado, pois, nas poesias da escritora, fica expressa a potência de leitura de Maria Lúcia Dal Farra. Isso significa que, ao se colocar como leitora de uma tela de pintura e se posicionar como “releitora” dessa mesma peça de arte, um conjunto de outras leituras se embute ao seu texto. O olhar dalfarreano não se dirige para a obra apropriada de modo singular, mas sim, de maneira plural, fazendo insurgirem as suas várias leituras.

Já para Rita Maia de Abreu Maia (2009), em *Literatura e Pintura – uma nova forma de se apossar do mundo*¹⁰⁹, existe no processo de posse, efetuado com relação às pinturas na estética dalfarreana, um desejo de desvelar, por meio da linguagem poética, o que existe de invisível na tela de pintura. A procura de Maria Lúcia na sua investida ao lado da arte pictórica está em encontrar o que não está aparente e dar voz aos silêncios que existem na obra. Essa ponderação pode ser um ponto de vista suplementar para compreender a posição da escritora, no que tange à sua relação com a pintura.

Negritamos que, nesse mesmo artigo, Maia (2011) parece já esboçar alguns pontos (e alinhar-se a eles) que aprofundamos no decorrer da tese, mais especificamente, sobre os instrumentos de transmutação que estão ativados na lírica de Maria Lúcia Dal Farra, pois a estudiosa, ao descrever como se processa o exercício de posse na relação entre literatura e pintura, expressa que, na poesia, a autora “[...] perfaz, por conseguinte, o caminho da interpretação, do desejo de ver o invisível, ao da metamorfose artística, joga com o saber e as expectativas do receptor, e convida-o a ser cúmplice nesta viagem.” (MAIA, 2011, p. 12). Nessa fala, já encontramos dois elementos que são bastante úteis para nossa discussão: a ideia de busca pelo invisível e o processo de metamorfose.

¹⁰⁹ Nesse artigo publicado por Rita Abreu, um dos primeiros da fortuna crítica de Dal Farra que versa de modo detido sobre a relação da escritora com a pintura, podemos encontrar um estudo minucioso sobre a abordagem das relações interartes que estão presentes em *Livro de Possuídos*. Dentre os aspectos mais relevantes que são suscitados nesse artigo, encontram-se a problematização da pintura e da poesia em condições de suplemento na obra de Dal Farra e o papel inquiridor da poetisa diante da tela de pintura em seu processo criativo.

Ao se buscar essa invisibilidade, não significa que seja excluída na poesia de Dal Farra a sua atenção para o que está também visível na tela de pintura. Mas o olhar dalfarreano se pauta numa incursão perquiridora, de leitora, buscando encontrar o que está além do aparente nas imagens pintadas. E, em seguida, a pulsão transmutacional da autora entra em cena para transformar a tela de pintura, incorporar a sua leitura e os dados daquilo que está invisível, para fazer presente em seu próprio texto.

Esse movimento delineado pelas discussões de Rita Maia encontra reverberação na poesia “Les hommes n'en sauront rien”. O poema, que se apropria da tela de pintura de mesmo nome de Max Ernst, expõe um elemento caro à estética do citado pintor: o uso das imagens em condição similar à de colagem, em estado de montagem, moduladas em dissonância e sem arremates de amálgama entre os elementos. Apesar do todo da obra se mostrar em congruência, as partes parecem recortadas e montadas no quadro. Talvez essa atividade provenha dos folhetins, romances-colagens que foram feitos pelo pintor e pontualmente debatido no artigo *Os folhetins perversos de Max Ernst*, de Annateresa Fabris. Para tanto, vejamos o poema e a tela de pintura:

A boca do universo
é sempre uma cópula encetada
entre homem, mulher e lua:

Lábios,
totem com terceiro olho
a expandir movimento para todo o tempo.

Através de ti
os faróis são ígneos
e a vista se regula
a vasculhar o nada.

(DAL FARRA, 2012, p.98)

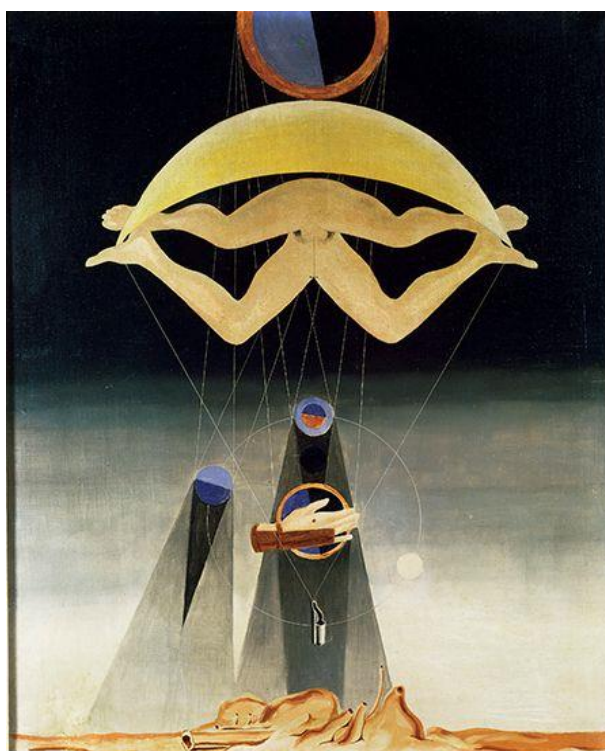


Figura 14
ERNST, Max. Les hommes n'en sauront rien.
Fonte : <www.artuk.org.br/maxernst>.

Conforme apontamos, existe na tela dois planos em similar estado de colagem. No plano superior do quadro avistamos pernas em cópula e, abaixo, dois corpos-objetos-informes que se conectam em linhas e círculos a esses pedaços de corpos sexualizados. São as estratégias surrealistas e dadaístas que tomam corpo na tela de pintura, pelas imagens que escapam do real e se dirigem ao sonho e pela presença de pedaços de imagens que, à primeira vista, aparentam não ter ligadura entre si.

Já na poesia de Dal Farra, esses pedaços de corpos são os portais que direcionam para a boca do inferno. Os objetos conectados à terra se configuram como faróis a observar de modo atento toda a cena. Na composição do quadro, os elementos em dissonância colocam o observador em condição de desconforto, abrindo para que variados caminhos sejam possíveis para interpretar a obra. Na construção da linguagem poética de Dal Farra, as imagens oníricas permanecem: bocas e olhos a buscar a compreensão da cena.

Não obstante, no verso final encontramos a exposição de que os olhos que perscrutam, vasculham, em verdade, “o nada”. Em alinhamento ao que expusemos sobre a “busca do invisível” na tela de pintura, podemos afirmar que o olhar não está em busca do tudo, do universo, do aparente, mas justamente do nada, ou seja, daquilo que não está na obviedade do aparente visível. A busca pelo “nada” também se postula como sendo uma estratégia potente. Assim como a busca pelas invisibilidades que existem nas telas de pintura apropriadas por Dal Farra.

Desse modo, podemos pensar que a relação entre poesia e pintura na lírica de Dal Farra é um elemento marcante da sua poética. No entanto, no último livro da autora, sem dúvidas, existe um adensamento do diálogo com as artes plásticas. Essa aproximação é tão marcada que, conforme expressa em depoimentos, é o seu dom proceder de modo a se apropriar do universo que a rodeia, pois parece que a sua principal investida é “[...] acolher o outro para entregá-lo, cabal e desinventado, incompleto e afásico, rebelde e transtornado”. (DAL FARRA, 2006, p. 2).

4.3 PRODÍGIO DOS SENTIDOS

“Creio que, nesse ofício, trabalho por resgatar a ânsima perdida e atormentada de cada coisa. Que me aplico em aliar as pertencas da terra ao lugar do meu mais profundo íntimo, reconduzindo tais elementos ao útero primevo em que me sinto, ou em que me faço – enquanto me doo inteira à privacidade do cosmos, num trânsito de puro amor que relampeja o secreto parentesco entre o dentro e o fora, o baixo e o alto, o íntimo e o público, o pessoal e o coletivo, religando e reenlaçando os estilhaços perdidos, a memória sonora contida nos murmúrios das coisas mudas.” (DAL FARRA, 2006, p. 2).

No miolo do *Livro de Auras*, Maria Lúcia Dal Farra escreve, em 1994, o poema “As damas”. Neste texto poético, a autora já alerta aos leitores que se trata de uma leitura da série de tapeçarias “La dame à la licorne” e mostra a sua percepção com relação a essa intrigante obra de arte, com um especial enfoque para a dama que estampa as tapeçarias da mesma série. Essa mesma mulher que se repete nas peças é, conforme a sua interpretação, um ser impávido e em estado de desafio com relação à História, pois permanece inalterada ao longo do conjunto das seis peças de tapeçaria. Ao mesmo tempo, tal sujeito feminino se mostra pautado sob as insígnias do mistério, tendo em vista que o sujeito lírico indaga sobre quais ensinamentos estaria o unicórnio confessando para essa mulher na obra de arte. A leitura poética dalfarreana mostra-se atravessada pelo crivo da incerteza, mas existe uma convicção que é proferida ao final do texto: “[...] a mim apenas dão sobejo o augúrio // de debruçar-me inteira sobre o mundo / para esgotar-me em cada inflexão / - em permanente e vária migração.” (DAL FARRA, 1994, p. 81).

A condição que foi expressa pelo sujeito poético comporta-se de maneira aproximada à postura de Maria Lúcia Dal Farra diante do seu projeto literário. A sua disposição de constantemente se inflexionar para o mundo, palmilhando cada objeto, olhando de maneira atenta para o universo que a rodeia e ofertando a sua leitura através da própria poesia, é a forma como a escritora entremostra um dos traços constitutivos de seu perfil literário. Realçamos, ainda, o verso que serve como o fecho do poema como consideravelmente emblemático, pois, a vivência em “vária migração” (DAL FARRA, 1994, p. 81) serve como uma estratégia circular de perceber os objetos que a autora possui na lírica da escritora. Não

existe um movimento reto em direção às obras de arte que são possuídas em sua escrita, mas sim, uma movimentação em círculos e em incessante agitação. Para acercar-se das tapeçarias, por exemplo, existe esse procedimento circular e em migração, pois, se essa poesia da década de 90 se colocava a ler as tapeçarias “La dame à la licorne”, em 2012, no livro *Alumbramentos*, elas serão relidas por Dal Farra em toda uma seção com o mesmo nome da série de tapeçarias, cumprindo mais um círculo desse ato de escarafunchar a mesma obra¹¹⁰.

Cabe, antes de ingressarmos na leitura poética empreendida por Dal Farra, no século XX, apresentarmos com maior afinco as respectivas tapeçarias “La dame à la licorne”, atualmente pertencentes ao acervo do Museu de Cluny, em Paris. Esse conjunto de obras de arte está cercado de uma série de elementos indecifráveis, mas cercado, do mesmo modo, de várias tentativas e hipóteses para se saber sobre as origens e autorias dessas obras. É de maior consenso entre os pesquisadores que as tapeçarias são próximas dos fins da Idade Média, quando já se aproximavam os ideais renascentistas. Provavelmente as questões de mistério que encobrem as citadas obras estejam alocadas, justamente, na falta de elementos documentais que auxiliem na elucidação taxativa de suas matrizes. Porém, são esses mesmos mistérios que fizeram historiadores, pesquisadores da arte, escritores e artistas se aventurarem em ler essas tapeçarias¹¹¹.

Totalizando seis peças, “La dame à la licorne”, conforme aponta Mello (2010), representa em cinco de suas peças os sentidos humanos: tato, olfato, visão, paladar e audição. A sexta peça entra no campo de um dos mistérios que rondam essa série, pois escapole da ordem dos “sentidos humanos”. A última tapeçaria levou o título de “A Mon Seul Désir”, que, em livre tradução, significa “ao meu único desejo”. Talvez, o desejo esteja situado no campo

¹¹⁰ O processo de escarafunchar a obra que referenciamos retoma o pensamento que se encontra delineado nos versos do poema “O moinho da galette”, presente em *Livro de Possuídos*, em que podemos ler: “[...] rondando / rodando / escarafunhando / o que não se percebeu antes.” (DAL FARRA, 2002, p. 31). Nesse poema, que mostra como se deve apreender um objeto, no caso específico, o moinho de Van Gogh, existe uma exploração teórica em concomitância, pois, para tomar um objeto, apropriando-se dele, é necessário, segundo Dal Farra, adentrar a obra e sempre visualizar elementos que não tenham sido percebidos antes. Por isso o ato de “escarafunchar” é simbólico na poética de Dal Farra, pois ela retorna para as tapeçarias “La dame à la licorne”, em *Alumbramentos*.

¹¹¹ Conforme Sânderson Mello (2010) “[...] devemos concordar que, certamente, *La Dame à la Licorne* integra o valioso legado deixado pela iconografia dos limites entre a arte gótica medieval e a emergente arte renascentista, pois, ao esboçar uma narrativa que difere, entretanto, do frequente interesse aos motivos religiosos de outrora, aponta uma tendência que se tornará bastante habitual na pictografia de Quinhentos: a presença alegórica da cultura clássica (mitologia) e a densidade humanista nas composições artísticas (antropocentrismo). Nesse aspecto, é possível perceber que, ao explorar os sentidos do gênero humano, *La Dame à la Licorne* imprime um contraste velado à ideologia teocêntrica da Igreja, que aos poucos passou a ser interrogada nas artes do Outono da Idade Média – e isto nos leva a refletir sobre um dos presumíveis motivos para se explicar a poeticidade do embate bélico entre o leão e o unicórnio no enredo da série.” (MELLO, 2010, p. 158).

de um dos sentidos que são inerentes aos seres humanos. Em outra hipótese, no conjunto das imagens da sexta tapeçaria está a congregação de todos os cinco sentidos (MELLO, 2010, p.169). Mas o que de fato é sabido é que essa última tapeçaria permanece como uma incógnita para os estudiosos dessas telas.

Com isso, encontramos nessas obras de arte um conjunto de imagens que trazem dois personagens centrais que se repetem em todas as seis reproduções: uma mulher (a dama) e um unicórnio (dentre outros elementos). Ao longo das peças repletas de detalhes e arrematadas com flores por toda extensão da trama de fios, algumas situações se modificam entre elas. Mas não se pode negar a existência de um elemento místico que percorre essas cenas: o unicórnio que se mostra como um elemento de forte representatividade no decorrer das imagens, pois se coloca como um cúmplice da dama em diferentes contextos.

A tese de Sânderson Mello (uma das nossas referências basilares para discutir sobre essas tapeçarias) mostra uma das reverberações que o conjunto de imagens ocasionou no tocante às leituras e às apropriações que vem obtendo desde então. Dentre elas, Mello destaca a *Poética dos cinco sentidos*¹¹², coletânea de textos da editora Bertrand. Nessa proposta, a editora sugeriu a um grupo de escritores que se apropriassem de uma das telas e, a partir delas, construíssem um texto literário que dialogasse com a imagem. Dentre esses escritores, aparece José Saramago, falando do sentido humano da audição, principal preocupação de pesquisa do trabalho de Mello.

Com isso, *A poética dos cinco sentidos* é somente uma publicação entre as diversas que vêm aparecendo e que procuram estabelecer diálogo intertextual com as tapeçarias. Dentre outras produções que miravam as peças, nosso principal interesse está em trazer o processo de interdiscursividade presente na poética de Dal Farra, em 2012, no livro *Alumbramentos*. Recapitulando o poema “As damas”, o texto vai deixar ainda uma vazão dentro da lírica de Dal Farra, haja vista que teremos uma seção especificamente dedicada em seu livro a pensar sobre essas tapeçarias.

Nesse conjunto de poesias, iremos encontrar delineado, de modo embutido às leituras que se comunicam com a tapeçaria, uma problematização da alquimia e seus procedimentos, de modo dialógico com a linguagem poética. Como já discutimos de modo mais afincado no primeiro capítulo, os procedimentos alquímicos são norteados pelo pressuposto básico da transformação. Mas não somente isso, a alquimia é um campo da ciência muito vário, incorpora em seu bojo uma gama de vertentes teóricas e de contribuições diversas. Se no livro

¹¹²No livro *Poética dos cinco sentidos*, além de Saramago, encontramos textos produzidos por Augusto Abelaira, Isabel da Nóbrega, Maria Velho da Costa, Ana Hatherlye e Nuno Bragança (MELLO, 2010).

de Dal Farra a linguagem poética de Herberto Helder¹¹³, por exemplo, possui inclinação para se utilizar de elementos da alquimia em sua construção, nesta tese, apostamos de modo similar que a autora se utiliza desses elementos em sua produção poética.

As próprias tapeçarias, de acordo com Yvette Centeno (2016), por meio de suas hipóteses levantadas no artigo “La dame à la licorne”, possuem elementos que nos conduzem a pensá-las pelo crivo da alquimia. Dentre os elementos que constituem a cena dessas imagens, a estudiosa destaca a presença do cão, considerado como o animal fiel que acompanhava os alquimistas, e estabelece um laço comparativo entre a dama em tenda ornamentada como a representação da pedra filosofal.

Na posição poética de Maria Lúcia Dal Farra, parece-nos que a autora aposta de modo similar no que é apresentado por Centeno (2016). Vejamos a enunciação lírica presente no poema “Os muitos”:

A dama contempla o licorne
(que se olha no espelho):
eis o tripé onde a vista se sustenta.
Visto que a natureza de ambos
é em tudo diversa,
a dama nele se mira
e assim se refletem. Salvo o leão
(que com ígneo espírito)
vigia o inimigo.

O mundo começa
nesta ilha azul –
ovo alcatifado por folhas e flores,
pasto para o cão, a fuinha,
a lebre –
seres breves a transitar tanto pela terra
quanto pelo céu vermelho –
fundo picado do sangue dos muitos dedos
que lavraram a tapeçaria.

Ah, esses artistas da alquimia!

(DAL FARRA, 2012, p. 139)



Figura 15:

Fonte: <www.musee-moyenage.fr/oeuvre/la-dame-a-la-licorne>.

A poesia de Dal Farra está em diálogo com a tapeçaria que apresenta em seu cerne o sentido da visão. Na imagem, o unicórnio mira-se no espelho que a dama segura com

¹¹³Cf. DAL FARRA, Maria Lúcia. *A alquimia da linguagem: a cosmogonia da linguagem poética de Herberto Helder*.

placidez. Repleta de elementos ao redor, em miniaturas, como flores e animais, o centro da tela, sem dúvida, coloca a relação entre a dama e o animal místico sob iluminação destacada. Na poesia de Dal Farra, o número três impera desde o início (já na primeira estrofe), pois uma estrutura tripartite é formada de acordo com a sua interpretação: o unicórnio que se olha no espelho e a dama que mira o unicórnio – essa organização faz a montagem de um triângulo que une os sujeitos constituintes da peça. Nesse sentido, o número três é um algarismo repleto de simbologias e, nessa peça lírica, aparece sub-repticiamente, de acordo com a constatação feita pela autora diante de sua leitura dos posicionamentos dos personagens e dos elementos objetivos da tapeçaria.

O triângulo (CHEVALIER & GERBRANT, 1991) é o equilíbrio de contrários, rompendo com as estruturas duais e modulando uma possibilidade de equilíbrio entre as partes, escapando de uma zona de embate pela presença de um terceiro elemento. Seguindo por essa ideia (e não de modo aleatório), logo em seguida, a autora convoca mais uma questão cara aos postulados da alquimia, a convivência entre os diversos¹¹⁴, pois, apesar de apresentarem morfologias distintas, a mulher procura perscrutar caritativamente o animal em busca de um equilíbrio – do cosmo – tal qual sugere, portanto, à mística e à simbologia do número três.

Da configuração apresentada, um microcosmo é composto nessa poesia de Dal Farra: o chão em formato ovalar e azul é uma ilha em que os sujeitos vão compor o seu mundo. A mesma ilha, contudo, está situada em um universo maior, em vermelho, cujos animais variados transitam entre ela e o universo (sem prisões). Parece, portanto, que a autora quer montar com o poema a gênese de um mundo alternativo. Um mundo inaugural que é formulado por pressupostos relacionados à união de elementos díspares, da liberdade dos animais que convivem em peripécia pelo universo, apesar de trazer o ígneo e dissonante leão que espreita seus inimigos.

A partir da sugestão desse mundo que se inaugura, uma questão nova é levantada sobre a autoria dessa tapeçaria. Conforme já expusemos anteriormente, a(s) autoria(s) dessas peças permanecem ainda sob muitos elementos sombrios. Com essa interrogação que percorre tais obras de arte, Maria Lúcia vai, por meio de sua poesia, introduzir uma leitura e conduzir a sua mirada interpretativa. Do avermelhado fundo que orna a peça, ela vai sugerir ter na

¹¹⁴ Conforme Maria Lúcia Dal Farra em *A alquimia da linguagem*, assim como no seu depoimento *Obscurezas Lunares*, a condição do oxímoro – figura que coloca em mesma convivência elementos díspares entre si – é uma das marcas que estão presentes nos postulados de transformação da alquimia. Com essa constatação, colocamos em discussão que a imagem da dama mirando o unicórnio preconiza o compartilhamento de diversos entre si.

extensão dessa obra pequenos gotejos de sangue, haja vista as muitas mãos que podem ter sido as responsáveis pela tecelagem dessa tela. Daí, duas questões: primeiro, o colocar em xeque a autoria; segundo, a hipótese está lançada – não foi somente uma mão a responsável por elaborar a obra artesã, mas sim, diversas mãos em estado de colaboração.

Por fim, o verso final que serve como o fecho da poesia – “Ah, esses artistas da alquimia!” (DAL FARRA, 2012, p. 139) – dá uma chave de leitura importante para se compreender a posição de Dal Farra com relação a essas peças artesanais. O sujeito poético posta-se com certa admiração ao perceber que, diante de tantas simbologias que percorrem a respectiva tapeçaria, possivelmente elas estão sob a tutela de autores ligados às artes alquímicas. Enquanto os estudos teóricos sobre “La dame à la licorne” se encontram sob a perspectiva da dúvida, Dal Farra, em seu livro, por meio de sua criação literária, vai outorgar uma posição para os mistérios que rondam a referida obra: esta seria uma arte de alquimistas da Idade Média.

Por isso indicamos que essa poesia seguia em comunicação com o artigo de Yvette Centeno (2016), pois ambos apostam que “La dame à la licorne” tem em seus fundamentos composicionais elementos relacionados com a alquimia. Ainda nessa linha, as aproximações com a alquimia se encontram, por exemplo, com a presença dos dois animais, pois o leão pode representar o solar e o masculino, enquanto o unicórnio pode representar o lunar, que é, por sua vez, o feminino. Desses dois elementos que estão presentes nas telas, estaria sendo formado o que os ideais alquimistas chamam de conjunção, isto é, a união do masculino e do feminino. Com isso, podemos verificar que existe um intrincado jogo entre o texto poético de Dal Farra e as pressuposições alquímicas, assim como o mesmo jogo pode ser verificado na produção dessas tapeçarias situadas na França.

Vale realçar ainda que, de modo reiterado, no que concerne aos postulados alquímicos presentes no poema “Os muitos”, podemos verificar a presença da “teórica Maria Lucia Dal Farra” sendo ativada em suas próprias poesias. Isso pode ser dito, pois, ao trazer dois aspectos que expusemos anteriormente (a presença de vários autores-artesãos para a construção da tela e a adjetivação desses como sendo alquimistas), ela está adentrando em uma seara teórica, tendo em vista que tanto a determinação de autoria como de identidade dos sujeitos que fizeram essas obras de arte ainda são indefinidas. No entanto, por meio de sua literatura, Dal Farra constrói uma rede de possibilidades para se posicionar com relação a essas querelas. Para isso, ela se mune da potência que existe no discurso literário – poder esse de criar redes alternativas para questões como as que envolvem a arte das tapeçarias.

Em outro texto poético, mais uma vez, o sentido da visão (que é ativado em uma das seis tapeçarias) é mobilizado por Dal Farra no seu texto intitulado “Reverberação”. E, também, elementos relacionados ao discurso produzido pelos alquimistas são convocados pela autora.

O poema “Reverberação” traz novamente a observação da poetisa para as figuras centrais das peças de tapeçaria: a dama e o unicórnio. No entanto, agora, outros elementos alquímicos são mobilizados em sua leitura. Da tríade que é formada do animal que se mira no espelho e é observado pela dama, outras investidas interpretativas são lançadas. Assim, já nos primeiros versos da primeira estrofe, podemos observar: “A dama / (essa virgem) / no centro /entre enxofre e mercúrio / quer apenas conhecer-se.” (DAL FARRA, 2012, p. 134). Salta aos olhos, de chofre, com a leitura dessa poesia, a presença de duas substâncias químicas: o mercúrio e o enxofre¹¹⁵. Estes dois elementos se combinam para expressar a condição da dama que, conforme os estudos alquímicos, vive na ambígua condição de congregar elementos masculino e feminino em si. Trazendo essa ambiguidade em si, o grande objetivo dessa dama é procurar o conhecimento individual.

À espreita desse processo de autoconhecimento, a dama vai direcionar o espelho para o unicórnio. Esse ato de pôr o animal para mirar-se no objeto se modula, na poesia, como uma envergadura paradoxal, pois, se a dama se coloca em busca de conhecer-se, era esperado que ela posicionasse o espelho diante de si para buscar, por meio do reflexo da própria fisionomia, o conhecimento que almeja atingir. Porém, o ato é perpassado por uma atitude mais complexa, pois o autoconhecimento atravessará a experiência do unicórnio; assim, o processo de descoberta de si será dado por meio do outro e não somente por uma atitude individual.

Dessa maneira, o conhecimento individual atravessa a experiência com a alteridade. Acrescido a isso, para conhecer, é necessário que a transformação também seja feita. E a transmutação dessa dama passa pelo ritual de ver suas refrações no unicórnio que se mira no espelho. Observemos isto na poesia: “Por isso estende o espelho: / para que ela própria se retorne / no olhar que o licorne aprisiona / quando retém de si o reflexo.” (DAL FARRA, 2012, p. 134). Numa composição sintática emaranhada e numa trama dos versos que demanda uma leitura cautelosa, a busca de conhecimento dessa dama será dada pelo reflexo dos olhos do unicórnio que aprisiona a fisionomia dela. Nas trilhas desses jogos de refrações que

¹¹⁵ Enxofre e mercúrio são as duas principais matérias que constituem o processo alquímico, representam o masculino e o feminino. Além disso, são considerados entre os elementos que vão se configurar como sendo responsáveis para os procedimentos alquímicos. (ABRAGNOSE, 2016, p.1).

atravessam o “si” e o “outro”, a dama segue a sua pauta de conhecimento que já é atravessada pela perspectiva do cúmplice animal.

No desenrolar da segunda estrofe, o sujeito poético enuncia: “Olhando-o / ela não se refrata. / Antes / se espelha / e (muda) / se retrata.” Assim, o ato de procurar a própria imagem nas refrações do licorne não se mostra vã, e, numa posição cúmplice, coloca-se espelhado na imagem do animal. Dessa atitude de olhar, uma palavra é acionada na poesia, com toda a sua potencialidade polissêmica: “muda”. Pois, em silêncio (muda como substantivo), sem trocas de conversação com o animal, ela se modifica (muda enquanto declinação do verbo mudar) e, por fim, se retrata. Ao fim do poema, ela (a dama) encontra, no contato com o outro, a busca do conhecimento de si que o texto mostra, desde a primeira estrofe, como principal objetivo da dama. Mas a autobiografia do seu reflexo, a compreensão de si e a sua mudança ocorrem por meio da experiência com o “outro”.

Fica notória, portanto, nesse poema, a existência dos desejos de modificação, e isso ocorre por meio de dois procedimentos: a experiência com o “outro” e com a busca de uma “imagem que está perdida em algum espelho” (em paráfrase a Cecília Meirelles, em “Retrato”). Diante disso, nota-se que os desejos de transformação estão sempre atravessando o discurso de Dal Farra. Tanto é assim que teremos em *Alumbramentos* mais um poema que dialoga com a tapeçaria da visão de “La dame à la licorne”, agora sob o título de “O espelho”.

Na referida poesia, o espelho é o elemento cúmplice entre a dama e o animal. O toque da mulher no licorne é enlaçado pela presença desse objeto, que amalgama as duas figuras. Dessa vez, na leitura feita por Dal Farra, o enfoque é dado ao toque que a mulher faz no bicho, e isso, por sua vez, orna a composição de um novo mundo, vejamos: “E o círculo se fecha; / ambos se completam no fecundo objeto / onde principia e termina o mundo.” (DAL FARRA, 2012, p. 136). Percebemos, pois, com essa poesia, o desejo de composição de um mundo novo, por meio de um flagrante específico: o toque complacente entre dois sujeitos diferentes entre si e que, apesar de serem díspares entre si, atam-se por meio de um reflexo mútuo. Possivelmente o desejo utópico esteja no fato de que esse novo mundo a ser formado na literatura encontre abrigo na cena da conjugação e do compartilhamento.

Do elenco de poemas que nos colocamos a analisar, “Os muitos”, “Reverberação” e “O espelho”, é possível perceber que os três estabelecem interdiscursividade com a mesma peça de tapeçaria: a que representa a visão em “La dame à la licorne”. Do que expusemos anteriormente, o movimento circular que é efetuado pela autora, em seu processo de se debruçar para o mundo, é vivificado quando observamos esses três emblemáticos textos. E, além disso, seu processo de apropriação percorre a via da circularidade, do rondar e da

apreciação atenta e cautelosa. Desse procedimento, saem três leituras, três posições para a tela, três possíveis transformações para o mesmo objeto de arte.

Sobre isso, Dal Farra informa que a vocação dela é a de “[...] conhecer [...] o talento de existir para tocar e vasculhar o descido coração das coisas, para arrancar delas essa ‘alma apertada’ que, aliás, é também a minha [...] lugar onde me situo como mulher produtora de poesia.” (DAL FARRA, 2006, p.2). Com essa prerrogativa, conseguimos capturar que o desejo norteador da posição de Dal Farra se encontra em trazer à tona o que existe de mais recôndito em cada objeto. Desse modo, estaria sendo exposto o seu desejo de tocar a profundidade dos objetos que se colocam como se fossem de sua posse. Para isso se faz necessário afirmar a vontade de olhar atenta para os elementos que a rodeiam. Afirmamos que, por mais que essa atenção seja dada aos objetos, eles não se estabelecem como se fossem feitos somente uma vez na poética da autora, ao contrário, pois se repetem. Um mesmo objeto pode ter essa “atenção vertiginosa” em diferentes momentos da produção lírica da autora.

Dando continuidade ao seu processo de apropriação, outra tapeçaria, que revela o sentido da audição, é relida poeticamente por Dal Farra por meio do texto “O ouvido”:

Ensinamentos do ouvido
transmigram para a vista,
que amplia ao máximo a tapeçaria –
inventando pares pelo espelho refletidas.
A dama ganha a aia
o lobo seu cordeiro
o pato, o falcão
a raposa sua lebre.
Duplicam-se árvores e estandartes
e o tempo
(irregular e matreiro)
só põe idade em pouquíssimas delas.

Corta o centro da tela
o som do teclado portátil
acionado pelos leves dedos da dama
ao fole da serviçal.
Debaixo dos goles
leão e licorne
(vigias da nitidez canora)
tanto zelam pelos lados do quadro
quanto dão jaula ao instrumento.
Preso
som escapole pelos tubos
e desfralda apenas
a bandeira indizível –

Visto que é do difícil sopro
que se trata.
(DAL FARRA, 2012, p. 135)



Figura 16:

Fonte: <www.musee-moyenage.fr/oeuvre/la-dame-a-la-licorne>.

Na tapeçaria que tem como a sua principal pauta o sentido da audição, temos a imagem de uma dama dedilhando as teclas do órgão, com o auxílio do fole manuseado pela aia (a dama de companhia). Segurando a bandeira, acompanhando a cena, encontra-se, imponente, o fiel unicórnio. A partir disso, na leitura de Maria Lúcia Dal Farra, ocorre o ensinamento da refinação dos ouvidos (percebidos na cena da tela) e, com esse ato, a ampliação do sentido da visão. Uma marca importante dessa poesia se encontra nos recursos sinestésicos das imagens poéticas ativadas, que nos levam a dialogar com o som que emana dos tubos do instrumento que está sob a posse da dama, tal como o corte potente do som, o qual atravessa em atroz sonoridade o centro da imagem.

No poema ficam bem marcados os aspectos descritivos do que fora visualizado na cena das tapeçarias, expondo com minúcia os elementos que se repetem em todo o conjunto da obra: os animais e as árvores, além dos personagens constituintes — dama, aia e unicórnio. No entanto, por meio desse processo, um filtro transformacional é realizado pela escritora, que efetua seus procedimentos de escolha, exclusão e inclusão de elementos.

As tapeçarias de Cluny, assim como as pinturas que são apropriadas por Maria Lúcia Dal Farra nos seus livros, percorrem um caminho em que tanto a imagem quanto a obra são atingidas pelo olhar. A imagem é atingida pelo olhar que a autora lança por meio dos versos e, irremediavelmente, as suas poesias são abaladas pelas obras que mantêm diálogo interdiscursivo.

Desse mútuo choque enfrentado, imagem e poesia saem irremediavelmente marcadas. Nesse rumo, a leitura teórica efetuada pelo pesquisador de arte francês, George Didi-Huberman, em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, é bastante rentável para a nossa discussão. Em suas problematizações, Didi-Huberman retira tanto da imagem quanto do observador o elemento da passividade, pois, conforme o argumento central utilizado pelo autor, quando nos colocamos no processo de olhar uma determinada obra de arte visual, tanto ela como o sujeito que mira saem transformados.

No desenrolar da sua tese, o autor constata que, diante de qualquer obra de arte, essa nos abrirá um vazio denso. No entanto, para vencer esse vazio, o homem pode se posicionar de duas maneiras perante a mesma obra, pois “[...] devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.31). Diante disso, o autor mobilizará dois tipos de homens para caracterizar-lhes a postura, por sua vez, estruturará dois posicionamentos

perante uma obra de arte: o homem da crença¹¹⁶, aquele que vê além do que está exposto pela obra, e o homem da tautologia¹¹⁷, que não objetiva ver nada além do que está exposto – do que está aparente. Contudo, essas duas perspectivas duais não ficam dentro do critério da escolha do sujeito entre uma ou outra, mas sim, na tese do autor, de se seguir por outra perspectiva, a aurática, que, ao se apropriar do lastro epistemológico de Walter Benjamin, sugere:

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam, e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149).

Com tal postura, rompe-se com a ordem do mero extrapolar o visto, assim como será desviada a perspectiva tautológica de fixação do aparente. Na elaboração aurática do teórico francês, as imagens serão próximas de espectros, não sendo cristalizadas no tempo, mas sem perder a âncora temporal pelas quais elas se insurgem. Além disso, as imagens são descritas como fugidias, não podendo ser tratadas como prontas e, em seu turno, as interpretações que venham delas não podem ser consideradas como acabadas. Na concepção aurática, as imagens sempre estão em vias de feitura, e, portanto, sem um acabamento definitivo.

Por esse ponto de vista, podemos afirmar que na lírica de Maria Lúcia Dal Farra será possível perceber essa relação com os objetos de arte que são por ela apropriados, ajustados à perspectiva aurática de Georges Didi-Huberman. As imagens sempre serão como um lampejo e, desse clarão ocasionado por elas, será mobilizada a escrita do texto poético. Mas sempre em estado de inacabamento, pois essas poderão gerar outros lapsos de imagens, o que poderá promover, também, outros textos poéticos.

No tocante ao vazio que existe entre o espectador e a imagem, além dessa busca pela construção de significados, por esse silêncio que arrebatava o intervalo que distancia leitor e obra, Dal Farra se coloca como atuante ouvinte/vidente desse esvaziamento, “[...] o que

¹¹⁶ Segundo Didi-Huberman, o homem da crença “[...] prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar – ou seja, fixar – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 48). Esse homem quer transformar o visto, quer mobilizar leituras e tem um exercício de significação e ressignificação constante.

¹¹⁷ O homem da tautologia, para Georges Didi-Huberman: “[...] terá feito tudo, [...], para recusar as latências do objeto ao afirmar como um triunfo a identidade manifesta – minimal, tautológica – desse objeto mesmo: ‘Esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto, nada mais.’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 39). Já nessa posição, o objeto é autossuficiente e não comporta posições extrapoladas quando for construir laços de significação.

vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). Por isso, somente será tocado pela escrita literária de Dal Farra aquilo que também a toca em sua experiência sensível diante do mundo.

No tocante às tapeçarias, às telas de pintura, assim como a “alquimia do olhar” mobilizada na escrita poética da autora, fica bem demarcado que existe uma trama intrincada que se estabelece no processo criativo de Dal Farra. O seu trato com o objeto de arte, à primeira vista, parece ser, de certa maneira, singularizado. Não obstante, o percurso de compreensão mais assertivo para se analisar esses poemas está na expressão do *diapasão*, pois, no mesmo instante em que esses textos poéticos relacionados às obras de artes plásticas chegam às mãos dos leitores, a escritora entra num circuito de suplementar leitura, tanto da poesia quanto da própria obra de arte que foi possuída, em estado de espraiamento incessante.

Uma das questões que norteiam o pensamento do teórico francês e se coaduna à postura dalfarreana, por exemplo, está na seguinte interrogação lançada no texto *O que vemos, o que nos olha*: “O que é um volume portador, mostrador de vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 35). Por mais que a escrita de Dal Farra esteja interessada em apresentar uma mirada, uma leitura (ou um ponto de vista), existe uma força de vazio criativo na sua poesia, pois nos colocamos a atravessar por um silencioso vale de leituras, buscando construir nossas pontes de significado, sejam das obras que foram apropriadas, sejam até mesmo da própria poesia de Dal Farra. O vazio, que não é sinal de finitude, mas de potência criadora, encontra abrigo no texto dalfarreano e entra num circuito em que passa a nos observar e, por nos sentirmos observados pela poesia e pelas telas, vamos produzindo outras possíveis interpretações.

Nas tapeçarias “La dame à la licorne”, a forma como a escritora foi vista e mirou as imagens, sem dúvida, foi pela perspectiva mística da alquimia (embora essa seja somente uma chave de leitura, dentro de um universo de possibilidades). O texto poético “Obra ao branco” percorre por caminhos que adensam esse olhar que mira as peças do museu de Cluny sob o princípio dos postulados alquímicos:

O enxofre
 (no seu elemento)
 se abriga sob a amendoeira –
 e o leão branco das insígnias
 que não tremula (por ser fixo)
 - coagula.
 Já o mercúrio se dissolve, atraído pela Virgem
 (ímã e irmã em condição).

Sob a sombra do pé de amora
 olicorne ancora a cor de lua do corno
 o chuvisco do couro
 a nuvem dos cascos cristalinos.
 E a obra apenas se inicia agora
 no colo da dama.

Ambos
 observam
 (no espelho)
 o exemplo da natura:
 o que está em cima
 está em baixo –
 e o espírito do unicórnio
 percorre adentro as formas da dama.

Tudo prodígio das vistas!

(DAL FARRA, 2012, p. 138).

Em recente artigo sobre as leituras feitas por Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral das tapeçarias “La dame à la licorne”,¹¹⁸ Maria Lúcia Dal Farra informa que o conjunto da obra apresenta simbolicamente o seguinte ensinamento, por meio da inscrição em latim: “visita interiora terrae, rectificando invenies occultum lapidem” que, em livre tradução, significa: “visita o centro da terra retificando-te e encontrarás a Pedra Oculta”. Essa inscrição que, segundo a autora, está presente de modo subliminar em “A dama e o unicórnio” é representada pela sigla VITRIOL¹¹⁹, que é um dos ensinamentos que subjazem aos postulados da Alquimia. De maneira bem generalista, significa que, para encontrar o equilíbrio, é necessário atravessar pelos campos da transformação.

Com essas indicações realizadas por Dal Farra no seu artigo, podemos seguramente afirmar que, se esse ensinamento percorre as tapeçarias, ele foi, portanto, um mote norteador para a construção das poesias da seção “La dame à la licorne”, do livro *Alumbramentos*. Esse

¹¹⁸ Estamos nos referindo ao artigo “Novas cartas para as damas. Leitura de *A dama e o unicórnio*, de Maria Teresa Horta e de *Vozes*, de Ana Luísa Amaral”, publicado na Revista *Incomunidade*, em Portugal. Nesse trabalho, Dal Farra se debruça em estudar as adaptações que as autoras reveladas no título do artigo tiveram com relação às séries de tapeçarias. Muito do que é revelado por ela no citado texto vai encontrar reverberação nas suas poesias em diálogo com os quadros, tal como a condição da dama na tapeçaria, vista em alguns momentos em muda condição ou a vislumbrar os pressupostos alquímicos que atingem essas obras do museu de Cluny.

¹¹⁹ Conforme Dal Farra (1986): “[...] este ensinamento do *ambula abintra* está expresso no acróstico hermético de Basílio Valentino, mais conhecido como VITRIOL: *visita interiora terrae, rectificando invenies occultum lapidem*. É preciso percorrer as entranhas da terra, do corpo, para, retificando-a encontrar a ‘pedra oculta’ ”. (DAL FARRA, 1986, p. 147).

apontamento nos direciona a perceber o texto poético “Obra ao branco”¹²⁰ como se ele estivesse quase todo atravessado por ideais alquímicos da transformação. A ideia do “solve et coagula”, isto é, diluir para transformar, e até mesmo a segunda lei do hermetismo, que nos diz que “tudo o que está em cima, está embaixo”¹²¹, aparecem no texto de modo marcante. Todos esses elementos nos levam a mostrar que os ideais alquímicos aparecem embutidos no texto de Maria Lúcia Dal Farra.

Por fim, a série de tapeçarias que analisamos mostra a potência do prodígio dos sentidos para uma obra de arte. Com todos os seus sentidos acionados, a escritora coloca o olhar como sendo um instrumento de forte poder transformador. Está na transmutação das pinturas e das tapeçarias uma forma de construir a arte literária por meio da troca, da modificação, da união, da suplementação, do diálogo, do enfrentamento e da polifonia. Colocar vários e díspares elementos na folha do papel em linguagem poética é a maneira pela qual Dal Farra abrigou parte de sua literatura. No entanto, o desejo de metamorfosear o universo circundante é um jato propulsor de toda a sua poética.

¹²⁰ Já apresentamos trechos desse poema no primeiro capítulo da tese, no entanto, achamos importante trazê-lo, mais uma vez, agora completo, para suplementar algumas informações de nosso interesse.

¹²¹ Cf. DAL FARRA, Maria Lúcia. *A alquimia da linguagem: a cosmogonia poética de Herberto Helder*. São Paulo: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

A ALQUIMIA DALFARREANA

5 CAPÍTULO IV

A ALQUIMIA DALFARREANA

5.1 TOQUES DA TRANSFORMAÇÃO

“Suponho que eu seja filha de inúmeros pais, a perder de vista. Ou numa versão pior: que eu sirva a vários senhores, e com muito prazer! Mas não me sinto oprimida por eles, ao contrário, eles me deixam sentar no colo, me acolhem no seu regaço, me mimam, me falam no ouvido [...]”. (DAL FARRA, 2016).

Em abril de 2016, Maria Lúcia Dal Farra veio para a Bahia cumprir uma de suas múltiplas atividades enquanto professora, intelectual e acadêmica: participar de uma defesa de titularidade na Universidade Federal da Bahia. Desta feita, agendamos uma entrevista com a escritora no bairro de Ondina, local em que estava hospedada. De toda uma programação roteirizada das questões que deveriam ser abordadas, problematizações sobre a poética e materiais para a gravação da entrevista, tudo isso se modulou como sendo debalde em nosso encontro. De uma conversa planejadamente formal e calculada, a autora já se posicionou, desde o início, disposta a uma conversa informal, uma troca de experiências, não somente com a intenção de falar, mas, sobretudo, de ouvir, de trocar e dialogar. Com os caminhos determinados por possíveis trilhas, Dal Farra preferiu caminhar por rotas indeterminadas e por paragens que fossem aparecendo por meio da linguagem que se estabelecia a partir de um bate-papo. Um diálogo entre humanos que tinham entre si um desejo em comum: a sua literatura¹²².

Desse momento, marcado pela quebra de todas as formalidades desde o princípio, foi possível depreender as tramas que envolvem a relação da escritora com a linguagem e, sobretudo, com o mundo ao seu redor. Daí, após serem trocadas as várias impressões sobre diferentes assuntos da literatura e da vida, vimos que a sua posição enquanto intelectual é atravessada por o que Andreas Huyssen(2002) apresenta como uma das tônicas da vivência na contemporaneidade: a quebra da ordem vertical das relações e o estabelecimento de uma

¹²² Maria Lúcia Dal Farra compôs a banca avaliadora para a concessão do grau de titular em Teoria da Literatura da Prof. Dra. Mirella Márcia Longo Vieira Lima, em 30 de abril de 2016.

inclinação para o mundo pautada por pressupostos horizontais¹²³. A disponibilidade da escritora está em perceber o que é disposto ao nosso redor e que os sujeitos podem estar em constante contribuição com o outro. A postura é colocar-se atenta para notar que o universo pode colaborar para a sua posição enquanto sujeito, sem verticalizações de ordens e de poder.

Dentre as várias anedotas contadas e minúcias de sua biografia expressas pela autora, alguns relances ficaram registrados, e faz-se importante apresentá-los com vistas a compor o início das reflexões deste capítulo. Para pensarmos a respeito da importância da alteridade e da transformação na posição intelectual e criativa de Dal Farra, trazemos um *flash* por ela vivido na Europa, quando de suas pesquisas acerca de Florbela Espanca, momento em que frequentou várias bibliotecas. Em uma delas, próxima ao lugar onde estava hospedada, Dal Farra se dirigiu para mais um dia de trabalho e investigações, quando percebeu um burburinho por parte de um grupo de policiais. Intranquila com a aparente preocupação dos seguranças do local, ela os arguiu, querendo saber do que se tratava aquela tensão. A resposta inquietante foi que o espaço estava sob ameaça de um ataque terrorista. Imediatamente, a autora questionou o porquê de não terem evacuado o local e informado sobre o acontecimento às outras pessoas que ali estavam. O policial retrucou: “são ameaças”. Calmamente ela voltou ao seu lugar de trabalho e comungou de um susto calado, ao lado de seus companheiros de biblioteca. Não vociferou, não alardeou, somente aguardou que tudo fosse realmente um boato. E sua calma inundou o espaço que, por fim, se manteve ileso.

Essa atitude se coaduna com a posição literária (e de intelectual) da escritora, o ato de comungar e de conviver com a alteridade de diferentes maneiras. Está nesse aspecto um elemento crucial da estética dalfarreana: o ato de transformar como uma força mobilizadora – o ato de comunhão como uma forma de se postar diante do mundo. Mas essa transformação na sua literatura segue por quais peculiaridades? Essa inquirição perpassa as preocupações desta parte do nosso trabalho. Falamos isso, pois, de alguma maneira, o processo de posse e transformação permeia a literatura de todos os artistas das Letras. Mas cabe aqui refletir sobre as modulações e os desejos de transmutação que estão presentes na lírica de Maria Lúcia Dal Farra e que nos fazem pensar na terminologia que atravessa os nossos argumentos ao longo de nosso trabalho: a poética da transmutação na lírica dalfarreana.

¹²³ Huyssen (2002) afirma: “Devemos abandonar a distinção erudito-popular em sua figuração tradicional, que opõe literatura e arte séria a mídia de massa, e substituir essa relação de valor hierárquica ou vertical por uma configuração lateral ou horizontal.” (p. 29). Centrando o seu debate sobre a desnecessária separação entre “alta” e “baixa” literatura, há na reflexão de Huyssen a busca por quebra de ordens de superioridade que achatam outras potencialidades de pensamento. No que concerne ao trabalho intelectual de Dal Farra, o que existe é algo semelhante: a busca pela horizontalidade e pelo diálogo, sem o atravessamento de ordens de pensamentos dicotômicos.

Indubitavelmente, o trânsito com outros artistas, com outros textos e obras de artes e, por sua vez, a atitude de transformação se estrutura como um elemento basilar de toda a obra de Dal Farra. Se esse procedimento é mobilizado na literatura de modo geral, na poética da escritora existe um desejo de problematização dessas questões, sejam elas de modo teórico, embutido na ficção, em seus posicionamentos enquanto intelectual ou como elemento motivador da própria vivência e experimentação empírica. A autora segue por reflexões, por exemplo, que se alinham ao exposto por Herberto Helder em *O corpo, o luxo, a obra*:

A transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. Alcança as coisas, os animais e o homem como o seu corpo e a sua linguagem. Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa [...] o poema é o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada: a obra. (HELDER, 2000, p.210).

Em conformidade com a posição descrita por Herberto Helder, está na paragem do trabalho do poeta o local dileto para se corporificarem as transformações. Além disso, a atividade da transmutação está situada nas ações que são inerentes ao escritor criativo. Mas, ao mesmo tempo em que a transmutação é um exercício dos autores, como isso funciona na literatura de Dal Farra? Seguindo pela linha de que transformar e se posicionar como uma alquimista da linguagem é uma tônica da escritora e que, para isso, essa preocupação atravessa não somente a sua literatura, mas a teoria, a investida crítica e intelectual dalfarreana, cremos que essa “metamorfose”, que está indicada na citação de Helder, percorre várias investidas quando se trata de Dal Farra.

Na escrita ensaística de Dal Farra, encontramos algumas abordagens que objetivam transmutar visões cristalizadas acerca de alguns autores. E questões que se mostravam como sendo constatações prontas na área dos estudos literários são colocadas sob a frequência da revisão em seu trabalho teórico-crítico. Transmutar esses discursos configura-se, portanto, como uma maneira de conceder outros estatutos para essas questões arraigadas à nossa experiência cultural e literária. De início, trazemos um compósito de discussões que giravam em torno de Florbela Espanca e que no pulso teórico dalfarreano encontrou uma potente metamorfose.

Florbela foi construída pela crítica literária de sua época (e também pela posterior) como uma mulher devassa e depravada: um corpo de mulher endemoninhado que deveria ser

expurgado do convívio com a sociedade¹²⁴. Do mesmo modo que a poetisa Florbela era abominável nessa época, por motivos óbvios, a literatura dela também deveria estar situada em um cofre de segurança para que não fosse acessada por pessoas dignas da sociedade portuguesa. Essa imagem sobre a escritora portuguesa veio se solidificando ao longo da história literária, e Florbela foi sendo lida por uma crítica tendenciosamente machista como se ela fosse um cancro a ser extirpado e como uma figura que representou um “modelo a não ser seguido” na sociedade portuguesa com a qual conviveu¹²⁵.

Como já foi dito em várias passagens da tese, Dal Farra dedicou uma boa parte da carreira acadêmica a uma cuidadosa e profunda pesquisa sobre a escritora alentejana. Foi justamente nessa dedicação e pesquisa, que envolve idas a Portugal, procura de pessoas próximas à Florbela, acesso a materiais raros e encaixotados de Florbela, que Dal Farra foi e vem progressivamente elaborando uma nova figuração autoral para a escritora portuguesa¹²⁶. Retirando-a do limbo da depravação e do inferno de um corpo de mulher possuído pelo mal, Dal Farra vem transmutando a poetisa em outra corporificação autoral.

Um dos principais argumentos que foram utilizados pela escritora se refere a uma tácita confusão que se estabeleceu entre a vida e a obra da autora portuguesa. Construíram a mulher Florbela (e a escritora Florbela) em um desatinado imbróglio com as imagens de corpo de mulher que se insurgiam na produção poética florbeliana (DAL FARRA, 2002). Reconstituindo a biografia da poetisa e trazendo à tona os vários traumas pelos quais ela passou em vida, assim como a reconstituição das suas relações amorosas e a vida em Portugal, progressivamente, veio se manifestando no campo da crítica literária uma “nova Florbela Espanca”¹²⁷.

¹²⁴ Dentre os vários críticos que apontam a imagem depreciada de Florbela para o Estado Salazarista português, destacamos Narino de Campos, citado por Dal Farra em seu artigo, *Florbela erótica*. Quando da instauração do busto de Florbela no Jardim Público de Évora, ele expressou que aquele busto mostrava-se como uma sabotagem para o salazarismo, haja vista que a poeta portuguesa foi de encontro às preconizações dadas pelo regime.

¹²⁵ Segundo aponta Maria Lúcia Dal Farra no texto: “Cenas de uma vida intensa”, apresentação do livro *Entre retratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática*, de Luzia Machado Ribeiro de Noronha, Guido Batelli, por volta de 1930, foi um dos primeiros a se aventurar em escrever sobre a vida de Florbela. Por malogro, esta biografia apresentava uma série de impertinências sobre a existência da poetisa portuguesa. Tamanha foi a reverberação deste trabalho, que Florbela veio a responder um processo póstumo por sua indecência e imoralidade (DAL FARRA, 2001, p. 9).

¹²⁶ Em 1985, Maria Lúcia Dal Farra inicia suas pesquisas sobre Florbela Espanca. Partindo de um problema que envolvia esta escritora, ou seja, de uma extrema confusão entre vida, obra e ficção, ela foi vista, conforme aponta a própria Dal Farra, como sendo “inconstitucional” para uma sociedade que vivia em pleno regime salazarista. Desta problemática de trabalho, a autora vai ao encontro de pessoas próximas da poetisa portuguesa para descobrir outra versão sobre esta. Dentre elas, está Buja, amiga de confissões de Florbela, além de colega de faculdade. Com isso foi encontrando outra imagem para a escritora: a de uma mulher bem humorada, sensível e que somatizava no seu corpo cada ato de agressão que recebia.

¹²⁷ O artigo “Florbela erótica” é bastante emblemático para ilustrarmos esses procedimentos da recomposição de um nome para a escritora portuguesa. O título bastante sugestivo, que nos direciona para o Eros que

A Florbela que insurge por meio da mão alquímica de Dal Farra encontra outros contornos, por exemplo, no livro *Sempre tua* (2012). Nesta publicação, a escritora compila a correspondência amorosa de Florbela produzida entre os anos de 1920 e 1925 para António Marques Guimarães, que veio a se tornar o segundo marido da poetisa. Nessas correspondências amorosas, um aspecto importante para a “Florbela transmutada na perspectiva teórica de Dal Farra” aparece. O que é possível ver é uma mulher extremamente atenta e engajada com a política da época – a Primeira República Portuguesa. Além disso, Florbela começou a se tornar um baluarte para as movimentações feministas que começavam a se agitar em Portugal, tal movimento vê que “a mulher que vestia calças” para frequentar a faculdade, rompendo com o comportamento esperado para uma mulher, não era uma louca, mas, sim, alguém que via “além do visível”. Nesse sentido, vai sendo retirada mais uma pecha imputada por longo tempo à poetisa portuguesa: a da mulher alienada e da doidivasas.

Além disso, no transcorrer da leitura do conjunto epistolográfico, vislumbramos a construção de outra Florbela sob diferentes vieses: a de artista mulher caleidoscópica; a mulher que expressa seus desejos mais profundos, a estrategista e também a mulher aguerrida. Com isso, por meio do toque que deseja transformar, vemos insurgir uma Florbela mais corpulenta e mais consistente e que passou por um processo de “saúde”¹²⁸ e “asepsia” na pesquisa de Dal Farra. A escritora aparece transformada. O demônio começa a ser lido como mulher visionária. De desertora e mau exemplo para a sociedade portuguesa passa a ser compreendida como sendo uma vítima do machismo que assolava (e assola) a sociedade europeia. Apesar de Dal Farra não buscar em suas pesquisas uma verdade, mas, sim, outra versão, outra leitura para a escritora portuguesa, é pujante observar um novo rosto para Florbela Espanca no pulso de Dal Farra.

Disso tudo que apresentamos sobre Florbela Espanca, fica patente trazermos algumas considerações sobre a engrenagem transformacional que atravessa de modo operante também a teoria de Dal Farra. Ultrapassando o desejo de trazer uma pesquisa bibliográfica, para fins

sobrevive na imagem de Florbela, leva-nos, no decorrer da leitura do texto, a descobrir as motivações que conduziram a escritora a ser vista como depravada; assim como nos sugere novas recomposições para a sua imagem enquanto escritora. Para Dal Farra, a imagem de mulher “anjo-perdição” é a força motora da literatura florbeliana, a autora demonstra, com certa ironia, por meio de poemas da poetisa, que foi justamente esse corpo de mulher livre que tanto “escandalizou o mundo salazarista” (DAL FARRA, 2001, p. 21). Ao fim do artigo, vemos a formação de um corpo de mulher que caminha no entremeio de desejos, sensualidade e procura do amado. Ora, sob a visão contemporânea, essas vontades se modulam como expressões completamente lícitas, mas eram consideradas como depravadas para a sociedade em que ela nasceu. Coube, como investida pessoal e intelectual de Dal Farra, revelar uma Florbela múltipla, mostrando que ela é um “[...] espetáculo de cataclismos e de convulsões siderais [...]” (DAL FARRA, 2001, p. 111), mas é também “capaz de se recolher silenciosa e muda [...]” (DAL FARRA, 2001, p. 111).

¹²⁸ Utilizamos o termo “saúde” por vias deleuzianas, recobrando principalmente as suas reflexões presentes no texto “A literatura e a vida”, constante em *Crítica e Clínica* (1993).

acadêmicos, sobre a escritora portuguesa, é possível ser verificado ao longo dos livros e artigos publicados por Dal Farra acerca de Espanca o desejo de esbater uma imagem equivocada dada para essa mulher. Muito além de trazer uma edição de cartas amorosas ou uma compilação de poesia, existia um desejo muito maior e transbordante: conceder à fortuna crítica de Florbela um ato de elucidar um equívoco. Ato esse que só pode ser feito por meio de uma atitude corajosa e transmutadora. Afirmamos isso, pois a autora não acatou os discursos proliferados sobre a “Florbela-demônio”, ao contrário, ela reconstruiu outra imagem para essa mulher e transformou-a em uma mulher à frente de seu tempo, corajosa e injustiçada.

Passando para o contexto da produção literária brasileira, Dal Farra procede de modo similar com a poetisa parnasiano-simbolista, Gilka Machado¹²⁹. Esta poetisa vem sendo utilizada como *corpus* literário de vários artigos da escritora, principalmente os que versam sobre as problematizações acerca do feminino. Além disso, vem sendo estandardizada na discussão sobre o feminino na literatura brasileira como figura emblemática e primordial. Em um recente artigo de 2015, *Gilka: a maldita* (publicado em *Teresa revista de Literatura Brasileira*, de São Paulo), Dal Farra atravessa as escarpas do processo de remodelar o nome de mais uma autora.

Um nome não muito presente nos compêndios da literatura brasileira, Gilka Machado é pouco citada como autora de significativa importância para a nossa história literária. No artigo que referenciamos anteriormente, Dal Farra já inicia alertando sobre os elementos que auxiliam na penumbra que encobre a autora. Vinda de origem humilde, sem muitas posses, Gilka desponta com um texto poético pulsante. No entanto, para seu malogro, serão justamente essas origens que irão determinar consideravelmente o tom da crítica que lhe será desferida.

Conforme aponta Dal Farra, um dos mais severos críticos de Gilka Machado será Humberto de Campos, que utilizará expressões que giram em torno da origem e da cor da escritora para determinarem de modo sub-reptício e artiloso um certo demérito para a escrita ficcional de Gilka. Essa postura de Humberto de Campos fará com que ele seja descrito pela poetisa como um dos mais ferrenhos opositores dela. Por meio de constatações como essas, da

¹²⁹ Gilka Machado foi uma escritora que permeou dois ciclos culturais literários no Brasil, o Parnasianismo e o Simbolismo. Carioca, de origem humilde, estreia em 1915 com o livro *Cristais Partidos*. Em 1927, preparando refeições para André Muricy e Tasso da Silveira, fundadores da Revista Festa, começa a publicar os seus poemas na referida revista. Tendo sua vida regada pelos preconceitos que atravessam desde a sua cor até a classe social na qual estava inserida, Gilka sempre viveu num cenário confuso da crítica literária brasileira, pois, por mais valorosos que tenham sido os seus poemas, os comentários a ela emitidos procuravam sempre dizer que o produzido era fruto de sua intuição criativa puramente. Com isso, tornavam subterrâneo o potencial literário de Gilka Machado. (DAL FARRA, 2015, p. 2).

sensibilidade da poetisa e da sua intuição poética que, por sua vez, afastam-na de uma inteligência e formação cultural consistente, Gilka é colocada em cenários de precarização.

No entanto, de modo reiterado, tal como foi feito no empreendimento florbeliano, Dal Farra busca em seu estudo crítico reconstruir uma imagem de autora para Gilka Machado. Durante todo o tempo da análise feita por ela, expressões como “mordacidade contumaz” (DAL FARRA, 2015, p.122) são direcionadas para os críticos detratores da escritora carioca. Além disso, o primor da obra da poetisa volta e meia é retomado pela escritora. Tudo isso vem compor um novo retrato para a “Gilka intuitiva” e coloca essa mesma mulher em um cenário muito maior: a de poetisa doutra no seu processo de escrita criativa.

Esse procedimento de dar “outra vida” para Gilka Machado vai encontrar vitalidade em outros trabalhos de Maria Lúcia Dal Farra, como fora dito anteriormente, quando a autora incorpora, por exemplo, a escritora carioca em seus estudos ensaísticos sobre a figuração feminina na literatura brasileira. No artigo “Seis mulheres em verso”, publicado no *Caderno Pagu*, da UNICAMP, Maria Lúcia elege seis escritoras para analisar as configurações do feminino em poesias escritas por elas. São estas: Cecília Meireles, Zila Mamede, Adélia Prado, Florbela Espanca, Paula Tavares e Gilka Machado. Como vemos, portanto, em um conjunto de poetisas eleitas para discutir questões de gênero, Gilka aparece plena na decisão da pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra.

Essa postura rebate os azares que a autora carioca atravessou ao longo da própria trajetória enquanto escritora, afinal, ela surge plena ao lado de outras já consagradas escritoras da literatura ocidental. No estudo, Gilka Machado é colocada como sendo a poetisa que escolhe o caminho do entremeio para configurar o sujeito feminino: aquela que põe em cena, na sua poesia, a mulher em “carne e espírito”. Conforme indica Dal Farra no mesmo artigo, “[...] em Gilka Machado, a condição feminina aparece aproximada à temática da simultaneidade de mulheres em si mesma [...]” (DAL FARRA, 2006b, p. 12). Dessa constatação e desse ato de escolha, “outra Gilka” vem sendo construída na abordagem teórica de Dal Farra em seu périplo de transmutações e metamorfoses.

Diante do exposto, portanto, está desenhada em mais uma amostra a pulsão transmutacional que percorre a verve teórico-crítica de Maria Lúcia Dal Farra. Quando saímos da leitura de *Gilka*: a maldita, vamos ao encontro de outra figuração autoral para a escritora: deparamo-nos com a força poética da escrita dessa poetisa e com a sua coragem avassaladora, necessária para enfrentar uma crítica devastadora. Vemos nas poesias escritas por Gilka Machado a qualidade da sua literatura, o texto dela baila supremo, solapando elementos externos, como as suas origens, por exemplo. O trabalho de Dal Farra em reconstruir uma

justa imagem para Gilka não se restringe a esse artigo e está situado em alguns outros ensaios em que esta é vista como uma figura emblemática de nossa literatura.¹³⁰

Procedendo de modo similar a uma arqueologia dos discursos, retomando aqui a metodologia que foi vastamente problematizada por Michel Foucault, Dal Farra empreende um trabalho de escavar outros caminhos discursivos para construir o próprio pensamento teórico. Para que seja possível transformar as velhas maneiras de como foram vistas essas escritoras, por exemplo, faz-se necessário escavar outros grotões discursivos. Desconfiar das fontes oficiais, olhar de modo enviesado para os documentos da tradição fazem parte desse exercício empreendido pela escritora. Encontrar outras expressões, cavoucar outras fontes referenciais se coloca, portanto, como sendo esse trabalho arqueológico de Dal Farra.

Quando se trata do processo arqueológico que está mobilizado na escrita de Maria Lúcia Dal Farra, é válido salientar que não existe uma pretensão de verdade ou desejo de trazer uma imagem “nova” de autor prontamente acabada. As imagens construídas pela escritora vão recair no campo de uma possibilidade interpretativa e não como uma verdade controlada. A lucidez do método arqueológico empreendido na produção da escritora desemboca no seu dever de vontade transformacional. Procede-se dessa maneira, pois, para que seja possível modificar imagens de autoras que foram lidas de modo equivocado, é preciso engendrar um processo de revisitação. Para isso, um método de abordagem se faz fundamental – método esse que não vanglorie o que está dito, mas, sim, que objetive construir outra imagem (outras narrativas). Para tanto, faz-se imprescindível recorrer a um acervo documental que se encontra espreado e que foi soterrado no curso da história. Nesse sentido, Foucault, em *A arqueologia do saber*, nos informa:

É preciso notar que as estratégias... não se enraízam, aquém do discurso, na profundidade muda de uma escolha ao mesmo tempo preliminar e fundamental. Todos esses grupamentos enunciativos que devemos descrever não são a expressão de uma visão de mundo que teria sido cunhada sob a forma de palavras, nem a tradução hipócrita de um interesse abrigado sob o pretexto de uma teoria [...]. Estas [formulações teóricas], ao contrário,

¹³⁰ O empreendimento de Dal Farra gira em torno da reflexão acerca do nome próprio (DERRIDA, 1996) e das assinaturas (DERRIDA, 1996) que foram construídas para essas escritoras. A investida dalfarreana está situada em caminhar a contrapelo de uma construção aurática produzida por determinadas críticas literárias sobre Florbela Espanca e Gilka Machado, tais críticas arquitetaram um rosto “menor” ou “maligno” para essas mulheres. A sua posição de forte pulsão derridiana acredita que os nomes que estampam poemas e conteúdos de textos críticos não estão acabados. Em verdade, eles podem ser revistos, reconstruídos, e ela aposta na possibilidade de trazer outro nome, outras constelações de assinaturas possíveis para algumas autoras que foram detratadas no tempo em que viveram, por puro preconceito ou machismo. Agindo assim, reafirma, como nos indica Eneida Souza em “Notas sobre a crítica biográfica”, que as mãos do pesquisador da obra de autor devem, ao mesmo tempo em que organizam, embaralhar os documentos do acervo. Dal Farra recompôs leituras e arquivos para transformar essas autoras por meio de sua crítica.

devem ser descritas como maneiras sistematicamente diferentes de tratar objetos do discurso (de delimitá-los, reagrupá-los ou separá-los, encadeá-los ou fazê-los derivar uns dos outros), de dispor formas de enunciações (de escolhê-las, organizá-las, constituir séries, compô-las em grandes unidades retóricas), de manipular conceitos (de lhes dar regras de utilização, fazê-los entrar em coerências regionais e constituir, assim, arquiteturas conceituais). Essas opções não são germes de discursos (onde estes seriam determinados com antecedência e prefigurados sob uma forma quase microscópica; são maneiras reguladas (e descritíveis como tais) de utilizar possibilidades de discurso. (FOUCAULT, 1986, p. 76-77).

O novo tratamento a ser dado aos objetos de discurso deve ser uma maneira de não acreditar na prontidão das expressões documentais disponibilizadas pela história oficial. O que está proposto no pensamento de Foucault é colocar nas mãos do pesquisador e do sujeito crítico que manipula os discursos o princípio da dúvida. Além disso, em suas mãos devem estar presentes a consciência questionadora da inquirição e a postura do desbravador que procura trazer outros campos de visão para a cena social contemporânea. Colocar nas mãos do crítico a possibilidade de trazer outras enunciações discursivas que foram escamoteadas ao longo da história é uma das funções desse arqueólogo do saber. Por isso, a necessidade de manipulação, organização e formulação de novas séries de discursos é o resultado de um trabalho que se quer, principalmente, transformador.

Edward Said, em “O papel público dos intelectuais e escritores”¹³¹ discute acerca da existência de um circuito que coloca o escritor em direção ao espaço do intelectual na cena contemporânea¹³². Conforme as observações de Said, o campo intelectual sendo ocupado pelo poeta tem significativa proeminência, pois, através de sua intervenção, será possível pensar questões importantes que estão à baila em nossa experiência social. Nesse tocante, é lícito pensar que essas ações intelectuais interventivas vêm sendo feitas por Maria Lúcia Dal Farra de modo ativo sobre as figurações do feminino.

No projeto de pesquisa da autora em estudo (atrelado às suas atividades como bolsista de produtividade do CNPq) temos o seguinte tema: “Para uma linhagem do feminino nas literaturas de língua portuguesa”¹³³. No citado trabalho acadêmico, podemos verificar uma preocupação em pensar como as literaturas produzidas por mulheres em diferentes contextos das comunidades falantes de português estão em funcionamento contemporaneamente. Seja

¹³¹ Texto presente no livro *Humanismo e crítica democrática* (2007).

¹³² De acordo com Said: “[...] durante os últimos anos do século XX, o escritor tem assumido cada vez mais os atributos adversos do intelectual, em atividades como falar a verdade para o poder, ser testemunha da perseguição e sofrimento e fornecer uma voz dissidente nos conflitos com a autoridade.” (SAID, 2007 p.156).

¹³³ Informações retiradas do currículo de Maria Lúcia Dal Farra alocado na Plataforma Lattes do CNPq.

com Ana Paula Tavares, Mariana Alcoforado ou Adélia Prado, Dal Farra se preocupa em mapear como podemos refletir sobre a literatura que vem sendo produzida por mulheres em diferentes países. O resultado desse empreendimento vem recair em sua constante preocupação em valorar a escrita feminina e trazê-la para o centro nervoso das próprias pesquisas.

Em artigo publicado em 2015 na *Revista Interdisciplinar* da Universidade Federal de Sergipe, *Uma galega, uma portuguesa e uma polonesa: algumas figurações femininas*, podemos ver como se processa esse empreendimento intelectual de Dal Farra, que se quer transformador para com as concepções acerca do feminino incrustadas em nossa cultura. Nesse trabalho, a galega Rosália de Castro, a polonesa Maria Pawlikowska-Jasnorzewska e a portuguesa Florbela Espanca são analisadas de modo comparativo, com o intento de expor as imagens femininas que são erigidas em seus textos. A escritora galega e a portuguesa apresentam em suas produções literárias os impasses concernentes à mulher, principalmente por estarem atreladas ao espaço provinciano. Já a polonesa, por ter tido uma vivência intelectual, tem uma vida com aspirações de independência.

Em denúncia desses discursos poéticos femininos que se mostram enclausurados por uma sociedade machista, as três mulheres de nacionalidades distintas são exemplos de como o comportamento social para com as mulheres esteve, comumente, atrelado aos princípios de encorajamento (para enfrentar a própria sociedade) e, em outros momentos, à dor de “ser mulher”. Ao mesmo instante em que esses discursos são denúncias, eles têm, na letra de Dal Farra, um objetivo maior: romper com a ordem do silêncio imposto a muitas mulheres e trazer uma teorização para esses aspectos que, também, por muito tempo, foram apagados das problematizações de nossa literatura.

As discussões de Dal Farra não se esgotam nesse artigo e desembocam em diversos outros estudos sobre as questões da mulher. Podemos afirmar, de modo contundente, que tais discussões se apresentam como um dos pilares fundamentais das perquirições teórico-críticas da escritora. Obviamente, como é sabido, ainda temos muito caminho a percorrer para que as transformações com relação à igualdade de gênero sejam efetivas. No entanto, funcionando como um micro poder que se quer transformador, o discurso de Dal Farra se instaura como mais uma voz em um coro que vem se avolumando no tocante aos estudos sobre o feminino. Se não há (ainda) uma grande transformação, os seus textos expõem um desejo de transformar. E isso se modula, portanto, como um dos grandes empreendimentos intelectuais deste caleidoscópio Dal Farra. Por conseguinte, o perfil múltiplo de Maria Lúcia Dal Farra é um elemento que se compõe como uma das especificidades da potência transmutacional de

sua escrita. No acervo de Maria Lúcia Dal Farra, disponível nas instalações do projeto: *O escritor e seus múltiplos: migrações*, no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, encontraremos algumas entrevistas e depoimentos que nos servem como importante auxílio para compreender como a posição intelectual da escritora também está norteadada pelo princípio da transformação.

Dentre esses materiais, trazemos um texto que se encontra em *Alumbramentos*, com o título de “Esclarecimento”. Esse material se configura como um roteiro de elucidação para percorrer o livro de poesias, com reflexões da autora sobre o processo de posse e transformação na literatura. O preâmbulo do livro serve, portanto, para convalidarmos que há uma perquirição teórica da autora sobre esse tema, até mesmo quando ela está pensando sobre a sua poética. Consciente de que é próprio da literatura o entrecruzamento da ficção com procedimentos de transmutação e posse, a autora elucida que “[...] o talento mais íntimo da literatura consista no acasalamento de uma com outra, no alvoroço de diferentes digitais em comércio de amor entre si – ninguém duvida [...]” (DAL FARRA, 2012, p.15). Dessa clareza, no entanto, o próprio conteúdo do texto direciona para a preocupação da autora em não colocar única e meramente em ação nas poesias dela esse “comércio de amor” entre artistas. Na poética de Dal Farra existe um “passo a mais”: uma vontade de inflexão teórica para problematizar essa questão na literatura, mas, também, em seu próprio texto.

Apesar desta ciência em saber que é próprio do autor se comportar como um “cidadão de uma nação tão populosa” (DAL FARRA, 2012, p. 15) e que a autora se porta como “mera passageira de lumes” (DAL FARRA, 2012, p. 15), Dal Farra vai, contudo, em concomitância, mostrar que existe uma preocupação específica em seu texto, a de pensar o próprio processo criativo de modo teórico. No mesmo instante em que se posiciona como somente mais uma escritora de literatura que trabalha nos pressupostos da apropriação, cria um diferencial, pois, nos seus dois últimos livros de poesia, a preocupação de encaminhar os leitores por meio de um microtexto ensaístico (que encabeça as produções) mostra sua verve teórico crítica e, também, docente.

Nesses textos, portanto, existe uma preocupação com discussões relacionadas à transmutação. Por isso, no decorrer do “esclarecimento”, ela elucida ainda mais o seu processo de escrita literária: “[...] socorro-me, portanto, de uma tripulação imprópria, de segundas e terceiras pessoas, volteando e *transfigurando* [grifo nosso] (heterofagicamente) aquilo que nelas me seduz: para ficar trancada, como diria Sexton, em casa errada.” (DAL FARRA, 2012, p. 16). Tal pronunciamento feito por Dal Farra vem recair, mais uma vez, em um vocábulo que particularmente nos interessa: a transfiguração. Falamos isso, pois, ao

explicitar o processo criativo que realiza, a escritora leva em conta, como sendo um elemento motriz da própria poética, a presença da modificação, a tomada do outro e a resignificação daquilo que a atrai dessa “população imprópria” (DAL FARRA, 2012, p.16). Dando continuidade a essa reflexão, informa que: “[...] desse modo, posso praticar uma caligrafia que se inscreva no permeio, mas que busque [...] o oco do ar.” (DAL FARRA, 2012, p.16). Por mais que a busca da autora no processo transmutacional esteja em trabalhar com a produção da alteridade, é importante observar que, sendo “o ar” a meta de Dal Farra, está em direção à modificação, ao entrelugar e ao que ultrapassa a experiência literária apropriada.

De modo similar, o texto *Obscurezas lunares* traz colocações pertinentes para se refletir sobre os procedimentos transformacionais que se operam na poesia da escritora. Em formato de um texto-depoimento, Maria Lúcia tem duas versões para o mesmo ensaio (a outra versão é: “Minha poesia de mulher”), no entanto, entre um texto e outro não existem diferenças marcantes. De modo geral, no *Obscurezas*, temos o único texto de maior envergadura em que a poetisa se preocupa em incursionar pela própria lírica e, a partir daí, desenvolver uma leitura de sua poética.

Uma das constatações que Dal Farra efetua, logo no início do texto, diz respeito à postura concernente aos seres da realidade material com os quais convive e como se relaciona com estes. Ela afirma: “[...] o meu dom é esse: acolher o outro para entregá-lo, cabal e desinventado, incompleto e afásico, rebelde e transtornado – de volta a si mesmo.” (DAL FARRA, 2006 c, p. 1). Algumas palavras aparecem em profusão nessa fala: “entrega”, “desinventado” e “rebelde e transtornado”. Tais vocábulos entram em alinhamento com a posição da própria estética literária da escritora. Exercendo o referido dom, o outro é acolhido no seu regaço sem ter a finalidade de morada perene, mas na função de “inquilina”, isto é, de morada provisória. Os seres que convivem na experiência artística da escritora entram nesse circuito de relação: são apropriados, mas devolvidos. Nessa devolução ao mundo, no entanto, eles retornam com uma finalidade: virem transformados ou, nas palavras de Dal Farra, “transtornados” pela ação interventora que exerce sobre eles.

Por esse mesmo caminho, o texto “Caro leitor”, presente no *Livro de Possuídos*, traz considerações importantes no que concerne às reflexões da autora sobre a própria poética, realçando também constantemente os processos transmutacionais de seu texto lírico. Ao refletir sobre os processos de posse efetuados por ela, no livro publicado em 2002, Dal Farra afirma que os objetos e seres dos quais se apossa começam a adquirir uma nova e outra vida, quando os devolve ao mundo. Nesse sentido, ela declara que os objetos “[...] porque assim se deslocaram, transformaram-se em outros que, afinal, deixaram de prescindir das primitivas

prerrogativas [...] recusando-se a converterem-se em estéreis simulacros, encontraram, afinal, existência solitária [...].” (DAL FARRA, 2002, p. 9).

Conforme aponta o citado trecho, está mais uma vez no campo da transformação o trabalho diletto de Dal Farra. Portanto, na seara de uma escrita reflexiva acerca da sua poesia, a escritora se mostra em constante interesse por pensar o próprio texto como atravessado pelos paradigmas da transmutação. Esses textos são apresentados com um interesse específico: efetuar uma leitura teórica de si e mostrar os seus interesses e desejos. Interpretando os mesmos materiais, podemos chegar a um levantamento de textos de Maria Lúcia que depõe como são as escolhas dela em seu processo de escrita. Expõe, ainda, a potência da transformação como sendo o motor ativo da literatura.

Desse modo, nos textos poéticos dalfarreanos, será encontrada, ainda, na relação com o fogo (dentre outras formas já apresentadas), a experiência pela qual irá executar os elementos da transmutação que se fazem presentes em seus textos-depoimentos e em produções de cunho teórico em um tramado infindo. Caso exemplar disso pode ser encontrado no poema “Puberdade” (constante em *Livro de Auras*):

Na cozinha
 mamãe espreita o bolo de morango com coco
 recém tirado do forno.
 Besunta-o agora com calda
 (que o ata).
 Da varanda vejo a massa operosa das nuvens
 que se juntam para a chuva.

Furo o bolo com o dedo.
 O sumo transborda:
 a tarde está molhada de vermelho.

(DAL FARRA, 1994, p. 79).

Na cena simplória de um bolo feito numa tarde fria, encontra-se um dos importantes fios dos bordados do pensamento de Dal Farra. Desde o primeiro verso, somos apresentados ao espaço da casa em que o alimento está sendo preparado: a cozinha. Deste lugar, as alquimias transformacionais com os alimentos são elaboradas e preparadas. De imediato, do forno sai um bolo que é observado pela “mãe cozinheira”, que perquire esse objeto. Ora, os

primeiros momentos da poesia já nos encaminham a perceber que é por meio do calor do fogo que o alimento novo sai pronto: um bolo de morango com coco¹³⁴.

Quando o mesmo bolo é retirado pronto, a natureza de modo solene entra em estado de empatia com o alimento e começa a se oferecer em transformação, afinal, a “massa operosa” de nuvens prontas para a chuva começa a se prontificar. Dois elementos naturais, portanto, são apresentados no citado contexto: o fogo e a água. O fogo que transforma a matéria, e a água que suplementa essa transformação, trazida pela simbologia de sua fluidez, pureza e mobilidade.

No entanto, dessa cena corriqueira de uma cozinha, na segunda estrofe, um ato reestrutura todo o cenário, afinal, quando o bolo de coco é tocado, o seu interior repleto de um recheio rubro de morango inunda a tarde de vermelho. Lendo o poema em diálogo com o emblemático título – puberdade – podemos prontamente estabelecer diálogo com a menarca, afinal, esse momento representa a travessia para outra fase, o corolário da passagem de um corpo de menina para um corpo de mulher.

Mas o que de fato nos interessa em aprofundar nessa poesia é a presença do fogo como o elemento natural que é convocado para, simbolicamente, representar esse estado de transformação: bolo que se modifica com o calor do fogo e, metaforicamente, corpo de mulher que entra em estado de transformação com a sua menarca. A tarde, que toda se encharca de vermelho, será a consequência das transformações pelas quais esse material passou pela ação do fogo.

Na poesia “Resgate”, presente no *Livro de Auras*, também por meio do calor do fogo, as lembranças adormecidas da casa são reavivadas. Vejamos:

O vapor da chaleira no fogão de lenha
 desperta a alma da carne defumada
 e espalha na casa um gosto de família sem alvoroço
 – entretida consigo mesma –
 prenúncios cálidos de café na mesa,
 dedos de prosa entre ruídos
 (lacunosos)
 de vassoura nos corredores.

Galinha no ninho a velar sua cria,

¹³⁴ Sobre essa poesia, Adriana Sacramento sinaliza que: “A puberdade, temática que intitula o poema, aqui acontece em todas as etapas da atividade culinária, na preparação do bolo, em inteira simbiose com o acontecimento final, o epílogo do sumo que transborda. Porém, é o fogo que intermedia essa transformação: a da menina para a mulher. A mãe espreira, mas é ela mesma, a menina, a agente dessa transformação. O fogo cria a ambiência necessária para a transfiguração que irá desencadear a passagem de menina para mulher.” (SACRAMENTO, 2016, p. 5).

a chaleira acalenta
 (devolvendo ao lar)
 todos os meus ausentes.

(DAL FARRA, 1994, p. 91).

De modo similar ao poema “Puberdade”, será com a experiência imediata do fogo agindo sobre o alimento que as tramas da transformação serão feitas. Nesse caso, o fogão à lenha e a chaleira ativam o perfume da defumação da carne que invade a casa. A ação fomentada pelo fogo vai ser a responsável por retirar a casa do estado de calma letargia, de reanimá-la por meio das recordações.

São justamente as lembranças adormecidas da casa – tais como: o café na mesa, o som da vassoura na limpeza cotidiana da casa, a galinha que cuida de suas crias – que serão reavivadas. Tudo isso sendo mobilizado pela ação do fogo atroz, capaz de transformar a casa, as recordações e o próprio sujeito lírico do poema. A residência sai da imobilidade para o estado de pleno alvoroço. Ademais, com as recordações que são avivadas pelo fogão em exercício, não somente os momentos vividos na casa que serão agitados, mas, em verdade, e de modo primordial, os mortos da casa.

Com essa amostra fica evidente que a experiência com o fogo vai ser bem marcante para modelar as tramas da metamorfose na lírica de Dal Farra. Percorrendo as trilhas da lírica de Dal Farra, Adriana Sacramento (2016) nos indica que “[...] na poética de Dal Farra, a entrega ao mundo dos sentidos é concedida através de uma recorrente imersão no mundo dos sabores, onde o fogo é um dos elementos de intermediação.” (SACRAMENTO, 2016, p. 6). Por tal constatação efetuada, é lícito concordar que o fogo intermedia os procedimentos de transformação na poesia dalfarreana e, por meio de recursos sinestésicos da composição do texto, a presença marcante do sabor, mas não somente ele, do cheiro e do tato, por exemplo, servem como fortes elementos potentes do texto.

O fogo e sua simbologia também é um forte elemento que se compõe como estrutural das práticas da alquimia (GREER, 2012). A chama do fogo é elemento básico de modificação, afinal, as matérias que são tomadas por ela passam de uma substância para outra. Com isso, sem dúvida, podemos afirmar que em diversas poesias esse fenômeno/elemento da natureza será convocado pela autora em seu texto. São exemplos disso o poema “Receita Hermética” (presente em *Livro de Possuídos*), que vai mostrar a transformação de uma berinjela e do discurso da história, por meio da ação de um forno potente; assim como as poesias que remetem à cozinha de Antonia, nas partes “Lição de casa” e “Coisas de mulher”, do *Livro de*

Auras, a saber, “Segredos Culinários” (p. 82) e “Culinária” (p. 100), em que o trato com os alimentos e os aromas da culinária são as vias de acessar lembranças esconsas¹³⁵.

Deste primeiro momento do capítulo é possível notar que a poesia de Dal Farra é metaforicamente fogo: modificadora por natureza. Mas, como argumentamos, essas tramas da modificação não acontecem de modo isolado em sua poesia, extravasam, percorrem sendas variadas – pela sua crítica e atuação intelectual. Delineia-se, portanto, que modificar é um objetivo a ser perseguido pela autora, mesmo consciente de que a mudança pronta e cabal está situada na utopia do escritor ou, de modo maior, nas paisagens que a literatura pode conceder.

¹³⁵ No agrupamento de poesias “Lição de casa” e “Coisas de mulher”, do *Livro de Auras*, muitos nomes são convocados pela autora na sua construção poética. São enlaçamentos entre vida e ficção, pois remetem a nomes da família de Dal Farra, tais como a tia Antonieta e a tia Yole (dentre tantos outros). Mas quando o nome de Antonia aparece, é sempre associado ao domínio da cozinha e dos sabores. Nessas poesias, os aromas da cozinha que são ativados com o fogo conduzido por Antonia mobilizam lembranças diversas, sempre descritas sob o signo da ternura.

ELIXIR DA TRANSMUTAÇÃO

“[...] escrever poesia é, no mínimo, uma proeza que nos bota em sintonia fina e perfeita com o ignoto mundo, num diapasão (surpreendente) com ondas paralelas e transversais e simultâneas e interseccionadas que pairam por aí e que a escrita capta e identifica. Vidência? Mediunidade? Sublimidade? Visita ao baixo mundo? Existência pra além do planeta? Ação, recuperação, futuração da realidade? Mergulho na miséria total? Visita ao inferno? Vida.” (DAL FARRA; MARTINS, 2013, p. 1).

O ano de 2012 foi significativo para a carreira literária de Maria Lúcia Dal Farra. Foi nele que a autora lançou o terceiro livro de poesias — *Alumbramentos*, um dos *corpora* analisados na tese — publicado dez anos após o *Livro de Possuídos* e sete anos depois do *Inquilina do Intervalo*. Foi um longo período de decantação. Mas a escrita dalfarreana é marcada pela “serenidade do aguardo e a força do seu alcance”¹³⁶. Os títulos de Dal Farra não surgem aos borbotões nas livrarias, mas tomam os leitores pela paciência da espera e, quando surgem, demarcam mais um passo de um projeto literário que nos parece bem engenhado (apesar dos percalços de qualquer projeto de um autor)¹³⁷.

Resumindo, no ano de 2012, para a carreira literária da escritora, o *Alumbramentos* veio com muita potência para marcar o nome “Maria Lúcia Dal Farra” na cena literária do Brasil e demarcar uma “grande virada” para o trajeto criativo da escritora. Esse lançamento concedeu à autora a posse do quelônio, símbolo do troféu do prêmio Jabuti — um dos prêmios de mais significativo reconhecimento do mercado editorial em nosso país —, em sua 54ª edição. O citado prêmio colocou o nome da escritora estampado em alguns espaços midiáticos, e, por sua vez, ela foi mais lida por um grupo maior de leitores. Afirmamos isso, pois o citado livro foi rapidamente esgotado em Sergipe e São Paulo, principais focos de venda da autora. Por conseguinte, o nome da poetisa teve, sem dúvida, mais projeção no âmbito cultural e literário de nosso país. Além disso, no mesmo ano, dando seguimento à série de brindes que o livro recém-lançado trouxe, Dal Farra foi uma das indicadas ao Prêmio Portugal Telecom de Literatura na edição de 2012. Apesar de não levar o prêmio na categoria

¹³⁶ Inês Pedrosa anuncia a poesia de Dal Farra como sendo marcada pelos adjetivos “sereno” e “brutal” no texto da orelha do livro *Alumbramentos*.

¹³⁷ cremos que existe um planejamento muito bem delineado na escrita ficcional de Dal Farra. Quando analisamos o conjunto da obra da escritora, é possível observar uma onda em avanço no que se refere às suas propostas e concepções poéticas. Exemplos disso, são os intencionais diálogos com outros escritores e com artistas plásticos e o avançar dos mesmos diálogos, que fica bem patente em *Alumbramentos*. Por isso, acreditamos nesse projeto literário bem engenhado na escrita de Dal Farra.

de poesias, o nome da escritora alçou voos além do Atlântico, e a reconhecida “Dal Farra crítica” (que já foi curadora do mesmo prêmio em outras edições) começou a ser vista, também, como a “Dal Farra poetisa”. Foi um ano auspicioso, indubitavelmente, para a carreira dalfarreana e um capítulo representativo que demarcou efetivamente a força poética da escritora. Tanto que um número considerável de materiais críticos foi gerado como reverberação desse momento.

Dentre esses materiais, encontramos entrevistas, como, por exemplo, a que Dal Farra concedeu para o programa “Conexão” de Sergipe¹³⁸, que divulgava, naquela edição, o nome da escritora como sendo o responsável por trazer pela primeira vez para o estado o prêmio Jabuti de literatura. No mesmo material, Dal Farra sempre é direcionada a pensar sobre a significância do prêmio em questão para a sua constituição como poetisa. Dentre as informações que são fornecidas na entrevista, ela nos diz que o prêmio serve (na concepção dela), prioritariamente, para que um determinado escritor comece a ser mais lido por um grupo maior e distinto de leitores curiosos em conhecer do que (se) trata a poesia “vencedora” de um prêmio daquele porte. O esgotamento rápido do *Alumbramentos* nas livrarias foi um sintoma disso que ela comenta. Ainda em conformidade com as explanações da autora, a exposição que ela sofre vai para um diapasão do nome do escritor, mas, do mesmo modo, em direção a uma exposição que a fez, por exemplo, receber críticas mais ferozes nesse momento¹³⁹, apesar de ver tudo isso de maneira muito salutar.

Das agitações do ano de 2012, outras entrevistas ainda foram concedidas por Dal Farra para diferentes mídias, e essas nos servem como um importante material para que seja possível pensar sobre aspectos concernentes à sua poética. A matéria produzida por Márcio Santana para o jornal da Universidade Federal de Sergipe de setembro de 2013 estampa na capa principal: “A dona do Jabuti”. Nessa entrevista, dentre outros aspectos, a escritora fala que ser premiada, retomando a famosa assertiva de Mallarmé, é “[...] um lance de dados que jamais abolirá o azar [...]”; a premiação não faz a escritora se amparar em andaimes de

¹³⁸ Esta matéria encontra-se disponível na íntegra no endereço: www.youtube.com/watch?v=Z1U3X7aQWBM.

¹³⁹ Possivelmente, Maria Lúcia esteja se dirigindo ao artigo “A farra do alumbramento poético (incluindo como ‘fazer diferente’ ou Femen)”, escrito por Luís Dolhnikoff (o qual já referenciamos no primeiro capítulo da tese) e publicado na *Revista Sibila* (2012), que, dentre vários ataques desferidos diretamente para a poetisa, coloca a escrita poética dona do quelônio como “adocicada”, dizendo que esta parece viver eternamente em uma confeitaria e, por sua vez, “deslocada” do seu tempo. Como já afirmamos aqui em outro momento, o crítico se posiciona de forma precipitada ao analisar somente o último livro da escritora e não pensar a recente publicação no conjunto da obra e em atrelamento ao projeto literário de Dal Farra. Teresa Cabañas, em determinados momentos do seu artigo *De anacronismos e palimpsestos* (2016), mostra alguns descompassos que existem no texto de Luís Dolhnikoff

segurança, ao contrário, pois ainda se mostra como uma artista em construção: “[...] fico mais segura (ou mais insegura) do que escrevo.” (DAL FARRA; SANTANA, 2013, p. 9).

Como resultado desses momentos, trazemos alguns flashes dos audiovisuais da chamada de divulgação do Prêmio Portugal Telecom de Literatura (já referenciado anteriormente) para o *Alumbramentos*. Neles encontramos um vídeo elaborado pela instituição promotora do evento literário, cujo cenário do mar é o escolhido para servir como corolário para ilustrar a apresentação do livro¹⁴⁰. Regido sob a iluminação da cor roxa, o mar, em movimento de vaivém, traz como ondas os nomes dos escritores que são apropriados nesse livro, que já expusemos em capítulos anteriores. Mas, dessas frases que o mar parece trazer, duas nos chamam especial atenção: “Nenhum artista se encontra só” e “sua solidão é sempre povoada”¹⁴¹. Nestas duas frases, que são colocadas para os leitores de modo cabal no vídeo, encontra-se o paradigma da construção literária, marcada fundamentalmente por um paradoxo: a vida do autor em solidão composicional e a presença de uma legião de referências que o atravessa.

Nesse caminho, os rumos da escrita de Dal Farra se mobilizam em estar acompanhados sempre por outros artistas. Mas tais companhias não se mobilizam como sendo atravessadas por pressupostos de plena conexão, ao contrário, estão em seu pulso pelo pensamento revisionista e questionador. Dentre os princípios que são utilizados na escrita de Dal Farra (e que não podemos deixar de levar em consideração), está o discurso da intertextualidade. É por meio de estratégias intertextuais que a “solidão da autora será efetivamente” povoada. O elixir da transformação¹⁴² da escritora encontra abrigo, dentre outras “substâncias”, na interdiscursividade. Nesse recurso as suas tramas de metamorfose encontrarão um vasto lugar para se fazer vida.

Nas sinalizações empreendidas por Antoine Compagnon (1996), em *O trabalho da citação*, conseguimos observar as potências que existem no discurso perpassado pela intertextualidade. Ao colocar no cerne de sua problematização quais são os procedimentos presentes naquilo que ele denomina como “trabalho da citação”, o autor informa que as frases, excertos, fragmentos e rodapés alheios convivem com o sujeito de modo ativo, retira da citação, portanto, o uso autômato, quase que mecânico. Por essa reflexão, o ato de citar

¹⁴⁰ O referido vídeo promocional do Prêmio Portugal Telecom de Literatura 2012 encontra-se disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=4_X6mCgTrvg>.

¹⁴¹ Ambas as frases estão presentes no mesmo vídeo de divulgação do livro *Alumbramentos* feito pelo Prêmio Portugal Telecom de Literatura 2012.

¹⁴² O que denominamos de elixir da transformação tomamos de empréstimo dos postulados alquímicos da ideia de “elixir da longa vida”. Na pauta de nosso trabalho, o elixir da transformação objetiva trazer os elementos (ou “substâncias”) que estão presentes na lírica da autora para que ela efetue seus processos transmutacionais.

comporta uma “energia” que encontra expressão por meio do trabalho do escritor, por exemplo¹⁴³.

Contudo, ainda nesse percurso, Compagnon aponta que a citação, para ser potente, tem que apresentar uma posição de deslocamento. O ato de citar, portanto, não deve existir somente para vangloriar e reiterar o que foi exposto por um autor. A força da citação se encontra no ato de transformar o que foi dito no passado e que, por meio de uma utilização específica, terá fôlego suficiente para trazer novas prerrogativas para o presente e para o futuro.

No *Livro de Possuídos*, de Maria Lúcia Dal Farra, conseguimos observar de modo operante esse exercício da citação com vistas a remodelar os discursos da tradição por meio da poesia. Dentre eles, trazemos o poema “Banana”:

Fruta que em cachos pende
 (cuidam as gentes)
 Que fora ela a agente da cruel serpente.
 Santa Rita Durão (com tal repente)
 Torna Adão cidadão americano,
 E destrona dos trópico paradisiacos
 A maçã, o maracujá, o figo,
 Em prol da banana (nanica, prata ou maçã,
 da terra ou pacovã).

Ah, eis porque Eva
 Deixou-se (tão fácil) seduzir:
 Sexo!
 Muito embora (corrobora Plínio)
 Tenha nutrido os sábios da Índia
 - a árvore da ciência do bem e do mal
 (sabe-se!)
 Sofre eterna pela irreverência:
 Ao brotar o cacho
 (que começa com o mangará)
 Geme como mulher em parto.

E não é pra menos: quando estéril,
 só se fecundou pelo abraço
 dum homem...

Sabor íntimo e voluptuoso,
 libertário e obsceno,
 tem impresso na sua carne
 o paradoxo da origem,

¹⁴³ Compagnon (1996, p. 33) afirma: “[...] trabalho a citação como uma matéria que existe dentro de mim; e, ocupando-me, ela me trabalha; não que eu seja cheio de citações ou seja atormentado por elas, mas eles me perturbam e me provocam, deslocam uma força, pelo menos a do meu punho, colocam em jogo uma energia [...]”

litania de deus e do diabo.
 Porque sendo fálica (e pecado)
 a fruta (mesmo assim)
 guarda no ventre um prodígio:
 o crucifixo ou traços
 da Virgem Maria com seus filhos no braço.

O dedo de Deus anda por toda a parte.

(DAL FARRA, 2002, p. 69-70).

No poema encontramos um conjunto de referências que são tomadas pela escritora para compor o seu texto sobre a fruta: banana. Com base em diferentes fundamentações epistemológicas que recorrem a Plínio, o velho (botânico naturalista da antiguidade), e a escritores do cânone literário brasileiro, Maria Lúcia Dal Farra vai montando a sua leitura sobre a referida fruta. Já iniciando a poesia, convocando o Frei Santa Rita Durão, “a fruta que em cachos pende”¹⁴⁴ já é colocada no lugar de tantas outras que foram consideradas as portadoras do mal, tais como a maçã e o figo.

É possível observar, com a leitura dessa poesia, que uma série de citações é incorporada aos versos para que a autora efetue a própria leitura da fruta. Contudo, é fato notório a ser realçado que Dal Farra não vai direcionar e ativar o seu dossiê de leituras de forma monolítica — encaminhando para campos de visão singulares. São diferentes pontos de vista e abordagens, tais como a mirada religiosa, a literária, a científica, que vão sendo introduzidos no seu texto com a finalidade de pensar o objeto que deseja possuir de modo caleidoscópico. Nessa posição, podemos ver que as leituras que foram construídas sobre a fruta vão sendo transformadas sob o princípio da pluralidade, mostrando que o discurso lírico da autora traz em seus meandros o desejo utópico da convivência dos vários e diversos em um mesmo espaço em condição de rede¹⁴⁵.

Pierre Musso, no artigo “A filosofia da rede”¹⁴⁶, fornece uma discussão apurada sobre a problemática das redes. Para o teórico, “[...] a rede é ao mesmo tempo visível e legível na superfície dos tecidos e presente de maneira invisível na arquitetura profunda dos corpos: ela garante a passagem do visível ao invisível.” (MUSSO, 2013, p. 19). E mais adiante

¹⁴⁴ Refere-se ao texto *Caramuru*, de Santa Rita Durão, mais especificamente ao “Canto VI”, em que o autor considera a banana como a fruta da serpente, ou o fruto do pecado.

¹⁴⁵ Entendemos, aqui, a poesia de Dal Farra na condição de rede, pois os discursos que aparecem em citação, na sua poesia, parecem se articular em pontos diversos que se conectam no decorrer da elaboração do texto, em diferentes arranjos e sob a condição de multiplicidade.

¹⁴⁶ O texto “A filosofia da rede” está presente no livro *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*, organizado por André Parente.

suplementa: “[...] a rede é uma estrutura de interconexão instável, composta de elementos em interação, e cuja variabilidade obedece a alguma regra de funcionamento.” (MUSSO, 2013, p. 19). Com essas pistas deixadas por Musso, que pensa a rede atrelada ao nosso mundo contemporâneo das relações “não fixadas” e em constante estado “mutacional e irregular”, podemos dizer que o texto dalfarreano aposta na relação do “visível e invisível” em percursos irregulares, isto é, as referências que são capturadas pelo leitor e tantas outras que não são vivificadas pela leitura são produzidas de modo descontínuo. É possível falar isso, pois as tramas intertextuais não se orientam no texto de Dal Farra (e de outros autores) como um caminho em direção única, mas pluridimensional — uma viagem inconstante e com rumos imprevisíveis.

Na poesia “Banana”, podemos observar esse desejo de convivência da variedade em um local delimitado, nesse caso, o do texto poético. No limite estrutural do próprio texto, podemos ver, no desenrolar das estrofes, a composição da banana como “a fruta do pecado”, “a fruta que carrega os dons divinos”, “a fruta do sexo”, “a litania de deus e do diabo” e a “libertária e obscena”. Com tais atributos, a fruta escapa de algumas questões: o desejo de singularização, de limitação e de leitura unívoca é deslocado. Surge a partir disso outra forma de percepção do objeto: um manancial de possibilidades. E a proposta está lançada: perceber o objeto de modo multidimensional; colocar em cena diferentes perspectivas e fazê-las dialogar entre si. No texto poético isto é constatado, pois os diferentes discursos não entram em conflito entre si — convivem no decorrer dos versos de forma a mostrar a variedade de olhares e como o diverso pode ter vida em convivência.

A atitude de convivência dos diversos entra na poética de Dal Farra como uma das suas desejadas utopias, e a escrita literária da autora funciona como o espaço em que isso pode se tornar possível de modo eficaz. No poema “Banana”, são as diferentes miradas para a fruta que mobilizam um “discurso da concomitância”, isto é, a forma que a autora encontrou para colocar no próprio texto a contingência de variegadas posições dialogarem entre si. Esse desejo mostra-se, obviamente, utópico em nossa vida cotidiana, em que a disputa por um lugar de poder no discurso se faz fundamental, pela necessidade de destituir outras tantas possibilidades enunciativas. Mas, para Dal Farra, utopia e devaneio têm o seu lugar e espaço de realização: a literatura.

De modo similar, podemos encontrar tal perspectiva reiterada na poesia “Maçã”, presente em *Livro de Possuídos*. Paira sobre essa fruta o drama que percorre a gênese do mundo e, por sua vez, do pecado original, na concepção do mito bíblico: a fruta como a instauradora da desordem do universo, retomando a história de Adão e Eva. No entanto, na

citada poesia, o sujeito poético que se coloca num “trabalho da citação” não quer se eximir de conviver com a fruta do pecado, haja vista que logo nos primeiros versos proclama: “[...] abuso da minha inteligência / porque quero conhecê-la com dentes, / escavá-la até a longínqua estrela. [...]” (DAL FARRA, 2002, p.63). Com tal posição, o sujeito poético despe-se da gama de limitações que impedem o acesso à fruta e se inflexiona em direção ao conhecimento sobre o fruto.

Mais uma vez, é possível observar que um conjunto de leituras diversas é acionado no decorrer do texto: a Bíblia, os contos de fadas dos irmãos Grimm e o Manuel Bandeira com o emblemático poema sobre a maçã que está numa mesa de um humilde quarto de hotel¹⁴⁷. A estratégia utilizada pela autora segue por caminhos semelhantes aos utilizados no poema “Banana”, isto é, congrega um manancial de possibilidades para que a fruta seja lida e interpretada. Essa trilha de leituras que são perseguidas na poesia “Maçã” encaminha o leitor para perceber que o desejo fundamental desse sujeito poético enunciador é: “conhecer o mal e suas ramas.” (DAL FARRA, 2002, p. 63). Dessa forma, a posição de Dal Farra, nos citados textos, não está em referendar os discursos pretéritos, mas, sim, em romper com a ordem de supremacia destes, proporcionando ao leitor vários pontos de vista.

Assim, parece-nos que a utopia dalfarreana de congregação e de comunhão de vários em um mesmo espaço se faz plenamente vívida. Afirmamos que se trata de uma posição utópica, pois nos parece que a autora persegue isso de modo constante na sua literatura — o espaço que ela encontra, no qual esse jogo com a realidade seria possível. A experiência empírica nega, ainda, a possibilidade de convivência pacífica dos diferentes, mas, no texto de Dal Farra, tal sonho ultrapassa a barreira do real e encontra uma vida plena.

Além da estratégia de diálogo com várias citações e excertos de diferentes autores, o pressuposto do “rastros” coloca o texto de Dal Farra nas trilhas da transmutação. Para que o objeto tomado traga outros pontos de vista potentes, é necessário que estes não sejam apresentados de maneira copiada e em envergadura reverencial. Ao contrário, eles têm de borrar os discursos da tradição e apresentar outras miradas. Por essa linha de reflexão, cabe-nos incursionar pelas ideias de rastros que se encontram delineadas nas reflexões da “Gramatologia” de Jacques Derrida.

Para o filósofo, denomina-se rastros “[...] o que não se deixa resumir na simplicidade de um presente.” (DERRIDA, 1973, p. 81). Nesse caminho, o rastros sempre será a forma de se perceber o que foi escrito através do borrão, das pegadas fugidias e do passageiro. Ainda

¹⁴⁷ Referimo-nos aqui ao mito de Adão e Eva, ao conto da “Branca de Neve” e ao poema “Maçã”, de Manuel Bandeira.

nessa linha, o rastro é contundentemente manuseada pela abordagem teórico de Derrida: “[...] se o rastro remete a um passado absoluto é porque obriga-nos a pensar um passado que não se pode mais compreender, na forma da presença modificada, como um presente-passado.” (DERRIDA, 1973, p. 82). Perceber o texto como tendo na própria composição os pressupostos do rastro significa encarar a postura do escritor como posição de “borrador”, e ele entra em um jogo no qual os textos que são absorvidos em sua literatura aparecem como lembranças escapadiças, mas com a capacidade de instaurar novos paradigmas de pensamento.

O discurso literário contemporâneo de Maria Lúcia Dal Farra se movimenta pelos aportes do “rastro”. Os textos diversos que são introduzidos na poesia dalfarreana aparecem de modo embaçado, mas com uma finalidade bem esclarecida: romper com a ordem discursiva do passado. Sobre isso, Derrida preconiza: “[...] a palavra rastro deve fazer por si mesma referência a um certo número de discursos contemporâneos com cuja força entendemos contar. Não que os aceitemos em sua totalidade.”. O autor ainda esclarece que a não aceitação da totalidade tem um objetivo: “[...] a palavra rastro estabelece com eles a comunicação que nos parece a mais certa e permite-nos fazer a economia dos desenvolvimentos que neles demonstraram a sua eficácia.” (DERRIDA, 1973, p.83). A produção da eficiência do discurso que é atravessado pelo rastro está em estabelecer comunicação pautada pelo princípio do deslocamento.

Quando questionada em entrevista sobre a relação da sua escrita com a “angústia da influência”¹⁴⁸ (que assola a experiência da escrita do autor conforme Harold Bloom), Dal Farra nos fornece elementos importantes para pensarmos os textos dela e as urdiduras que existem na sua produção criativa:

[...] não me sinto oprimida por eles [...]. E nem quero me libertar deles, dessa “ansiedade de influência”: quero sofrê-la sempre. Esse é o lugar onde sou mais feliz, como se ainda permanecesse numa infância mítica e gozosa, porque estou sempre aprendendo e ouvindo palavras outras que me botam de uma nova maneira, que me reviram de registro. E é assim: a minha escrita nasce desse contato com a leitura deles. Tenho sempre algo a dizer a respeito do que eles me dizem, e é assim que começa essa infundável e dolorosa delícia que é escrever, e essa camaradagem entre nós, essa cumplicidade, que não leva em conta o tempo ou quaisquer outros tipos de contingência. Estamos todos juntos, laborando no mesmo. (DAL FARRA; SILVA, 2015).

¹⁴⁸ Fábio Mário da Silva, nessa entrevista, ao tratar da “sombra” da influência, refere-se ao livro *A angústia da influência*, de Harold Bloom (1991).

De acordo com o que foi exposto pela escritora, em entrevista, podemos perceber que sua relação com outros autores se dá pelo princípio da camaradagem. Parece-nos que a autora se coloca como uma atenciosa ouvinte e se irmana aos escritores. No entanto, em determinado momento dessa fala, encontramos a expressão que nos direciona para o “rastro” e para a “transformação” em sua escrita, afinal ela diz ter sempre algo a falar e a acrescentar ao que foi exposto por outros artistas. Dessa forma, nota-se que o seu ato de amigável relação não se modula para meramente acatar o que foi pensado por outros escritores, mas, sim, como um mote, como um diálogo que se quer problematizador. Por isso, como esses rastros de sua escrita, encontramos uma espécie de pele que recobre os textos, marcada pela dicção poética da escritora.

Julie Sanders em *Adaptation and appropriation* nos dá algumas pistas para que seja possível compreender uma expressão que é muito contundente na alquimia dalfarreana: a ideia de posse. Para a autora americana, alguns elementos são utilizados de modo recorrente no discurso que se quer apropriador: a bricolagem, a performance e a alusão. Sanders diz que “[...] adaptation and appropriation are inevitably involved in the performance of textual [...]” (2006, p. 6). Por isso, na escrita poética de Maria Lúcia Dal Farra, encontraremos um discurso que se quer apossar, tomar para si, envolver e engolfar pelos jogos da performance. No entanto, nas peculiaridades de seu texto, esses atos não percorrem o pressuposto do exercício de trazer para si univocamente, mas tem outro movimento: o de devolver — entregar transformado para o mundo.

O poema “Carnívoras”, presente em *Livro de Possuídos*, auxilia-nos em compreender a ideia de “antropofagia poética” como mais um dos elementos que se constituem como pertencentes ao “elixir da transmutação” na lírica de Maria Lúcia Dal Farra. Leiamos:

Urnas, bolsas, tubos, conchas
 estratégias do odor, da forma e cor –
 bélicos artefatos sado-masoquistas
 das mais antigas damas do terror.
 Hermafroditas, bastam-se a si próprias,
 mas assim mesmo buscam hóspedes
 a entreter a fome que em nada esgota
 sua dúbia natureza animal e vegetal.
 Paleocenas da era terciária,
 métodos retrógados possuem
 de eficácia predadora:
 atraem, retêm, encarceram, tolhem,
 assassinam, mastigam, engolem
 imprevidentes inquilinos.

Vaso de sol, jarra de luz,
 âmpola, funil, ânfora,
 vagem, tentáculo, espátula
 (até o refinado leque)
 tudo serve de gangorra
 para a boca chamariz das canibais.
 Há bÍlis, a incestuosa,
 que alguma generosa benfeitora
 transformou em fonte. Há nepente que,
 se lembra serpente pela falta de misericórdia,
 será piedosa com solitários:
 em luminoso frasco retém
 bebida mágico contra desalento e mágoa
 nos quais Homero foi tão versado.

Há aquelas que jogam com raquetes, rosetas,
 chicote de estrelas;
 outras atçam a língua bÍfida para as vítimas;
 umas abrem o coração – o calabouço,
 o alçapão a cisterna,
 escorregadias pistas de pouso para o limbo,
 dentes brilhantes sorrindo nas bordas.

Elegantes, aniquilam-nos
 com deslumbres tropicais:
 reflexos e revérberos do veludo
 que antes usaram para acarinhar.

(DAL FARRA, 2002, p. 83-84).

“CarnÍvoras” apresenta, em sua discussão central, uma leitura sobre a planta de nome homônimo. No entanto, lendo o texto como uma metapoesia, conseguimos aproximá-lo da poética de Maria Lúcia Dal Farra, em sua relação com as ideias de antropofagia. A planta, que carrega em si o binômio de vegetal e o anseio animal, instiga pela sua pulsão devoradora. Na primeira estrofe do texto, o corpo da planta é estruturado como um organismo pronto para engolfar um hóspede, um inquilino. Dentro desse corpo, um “carnaval” de experiências atravessa o elemento que foi engolido: passagem por túneis, substâncias do corpo são lançadas e, finalmente, o objeto é retido. Por outro caminho, a língua que captura seres ao redor é como um “chicote” que se lança para engolir e levar a presa ao calabouço de seu corpo. Por fim, a aniquilação, o ato de devorar, é o ápice da cena do corpo carnívoro que engole o objeto. Enlevando essa poesia para os rumos antropofágicos que se desenham na lírica da poetisa, podemos falar que os “objetos” por ela tomados passam por experiências semelhantes. Metaforicamente, o seu corpo se coloca como triturador de objetos, subtrai-os e

lhes concede, tal como as plantas carnívoras, dentro de seu corpo, a possibilidade de imbução em outro campo e universo de possibilidades.

Ao tratarmos das questões relacionadas à antropofagia nos discursos literários, não podemos deixar passar de modo ileso as ponderações presentes no Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade. Naquele momento, em que se buscava romper com a ordem de extremo poder da cultura colonizadora que assolava de modo incisivo a nossa cultura, Oswald sugeria que o comportamento sociocultural se modelasse de forma similar ao produzido pelos povos indígenas, de se alimentar do outro, mas de modo a ser ressignificador e, acima de tudo, transformador.

No pensamento antropofágico, não existe a deglutição do outro em um movimento somente. Perfazendo um caminho vetorial de ida e volta, quando o objeto é devolvido pela experiência antropofágica, ele vem atravessado pelas intervenções do sujeito que o deglute. É válido realçar que o discurso antropofágico está temporalmente situado, no entanto, ao trazermos este para refletir sobre a poética de Maria Lúcia Dal Farra, estamos afirmando a filiação que a escritora também estabelece com o discurso moderno. Imersa na contemporaneidade, o texto dela e sua posição enquanto autora não se fincam no tempo presente, vivem em constante movimento. E, em um desses momentos, sem dúvida, será na modernidade literária brasileira que Dal Farra irá aportar.

Diante disso, as palavras que nos servem como elementos motrizes para a compreensão da estética de Dal Farra perpassam ideias de maceração, devora, apropriação, deglutição e regurgitação. Sobre essa posição, a escritora escreve em depoimento que seu corpo é uma morada de contrários, e complementa: “[...] a fim de revelarem-me propriamente aquilo que são, os variegados seres do mundo devem, antes, tomar posse de mim e em mim mergulharem: só assim se reverterem em si mesmos – transubstanciados” (DAL FARRA, 2003, p. 1). Está na palavra final da fala da autora o elemento que nos coloca diretamente em diálogo com a poesia dalfarreana: a transubstanciação. Conforme a fala da escritora, o objeto apropriado por ela não será um elemento que lhe será externo e fonte de mera observação, justamente o inverso, esse objeto deverá atravessar o seu organismo e percorrer o seu íntimo. Contudo, ele não será engolfado unicamente, será entregue ao mundo — transubstanciado — ou transformado, modificado pela ação interventora de Dal Farra.

Compreendendo essa relação por meio do pensamento de Julio Plaza, a pulsão criativa da escritora está modulada, também, pelos princípios da tradução. Conforme a tese do citado teórico, todo pensamento já se realiza como sendo uma tradução. Assim, o pensamento, já sendo signo, perfaz o caminho de sua concretização por meio da linguagem. Por isso, “[...] o

signo é a única realidade capaz de transitar na passagem da fronteira entre o que chamamos de mundo interior e exterior.” (PLAZA, 2003, p.8). Esse procedimento, descrito pela autora anteriormente, atravessa o que foi exposto pelo semiologista e a problematização sobre a linguagem e o signo. Isto é, será por meio do pensamento de Dal Farra e da sua apreensão do objeto que este será devolvido, transformado, mas sob um dado específico: por meio da linguagem literária.

Considerando-se tais colocações, o poema “Pêssego”, presente no *Livro de Possuídos*, percorre o processo de tradução efetuado pela dicção poética de Dal Farra. Leiamos:

No pêssego
 vejo primeiro a forma
 que atrai o tato e o dedo
 para aquela sensual vertente
 (entre as duas colinas ascendentes)
 que lhe dá feição feminina
 e gingado na imobilidade.

Depois
 invade a minha pele
 o calor do veludo envergonhado
 que o fruto se esmera em disfarçar:
 a penugem me arrepia
 há um frenesi de cócegas na espinha.

Mesmo assim, peço ao pêssego licença
 para ir mais longe
 (lá onde começa o sol ou o coração)
 e me ilumino só em supor que meus dentes
 (em paciência de escavadeira)
 alcançarão sua semente, seu osso, seu caroço,
 a ponta da língua arranhando sulcos
 com que afunda mais para o imo
 o espírito e o enigma da sua árvore imortal.

Chego a roçar o mistério com a saliva
 mas todo o meu ser se suspende
 diante da muralha de estrias
 que se adensa entre o sabor aromatizado
 e a pura inteligência –
 o que oculta a urna?

Mil primaveras me esperam
 se souber decifrar a contento
 a chave que
 (calado)
 me instrui esse oráculo.

(DAL FARRA, 2002, p. 51)

Plaza, no capítulo “Os sentidos como produtores dos objetos imediatos do signo: olho”¹⁴⁹, informa que os sentidos humanos são ativados no processo de leitura e tradução. Quando o objeto que foi observado é apreendido pelos olhos e perpassa a experiência do observador, a construção de sentidos que começa a ser efetuada já transforma aquela imagem em signo — em linguagem em construção. Conforme o autor, os outros sentidos são progressivamente acionados para que o processo de leitura e tradução seja concretizado. Nos primeiros versos do poema “Pêssego”, elementos sinestésicos vão sendo convocados pelo sujeito poético enunciador para descrever a sua leitura da fruta. O primeiro sentido a ser mobilizado é a visão. Logo em seguida, outros sentidos são progressivamente introduzidos no texto poético: o tato e o paladar.

Com todos os sentidos prontificados e em ação, o pêssego é explorado pelo eu lírico e a fruta começa a ampliar a rede de significação e sua extensão atinge a imagem da mulher. Por isso, o formato da fruta, a intensidade dos sabores e a textura da penugem, que recobre a casca do alimento, vão direcionar o sujeito poético para o corpo feminino. Nesse sentido, e em diálogo com as ponderações de Plaza, a tradução efetuada por Maria Lúcia, em que o seu corpo se dispõe performaticamente para explorar a fruta, seu objeto, vai concatenar o pêssego, por meio da linguagem poética, como sendo o corpo de uma mulher.

A corporeidade dessa fruta adquire similitude com o corpo da mulher. A frequência da poesia perpassa prioritariamente o sentido da dúvida e do indecifrável. Tanto é assim que o “pêssego-mulher” condiciona-se em estado de urna que precisa ser perquirida na busca de conhecê-la. Por isso, para ir à espreita desse mesmo conhecimento, o sujeito poético se coloca na aventura por descerrar o “fruto-mulher”, seguindo as chaves dadas, instruídas por uma espécie de oráculo. Por mais que se busque tal conhecimento, parece-nos que o poema nos instrui a pensá-lo como inconcluso. A aventura em busca desse corpo de mulher, esta tradução da fruta inacabada, abre vazão para outras possibilidades interpretativas.

Edgar Morin, discutindo sobre a formação do que ele denomina como sendo o pensamento complexo em contraposição ao simples, informa que esse modo de tratar o pensamento percorre o caminho de lidar com o real, mas sob a rubrica do diálogo e da negociação. Além disso, a tônica da trama epistemológica de Morin sugere a valoração de que o conhecimento é inacabado e incompleto. Por meio dessa reflexão de Morin, é possível afirmar que o “pensamento complexo de Dal Farra” é tensionado a se posicionar de maneira similar. O seu saber é sempre inconcluso, aberto. As fórmulas que são lançadas em seu texto

¹⁴⁹ O presente texto encontra-se no livro *Tradução intersemiótica* (2003).

não se posicionam a fechar os saberes e as problematizações. Tudo permanece em estado de abertura e para que seja problematizado em outros momentos.

Portanto, o conhecimento, conforme Morin, “[...] recusa as consequências mutiladoras, redutoras, unidimensionais e finalmente ofuscantes de uma simplificação que se considera reflexo do que há de real na realidade.” (MORIN, 2011, p.6); por isso, parece-nos que o real na dimensão da poesia de Dal Farra ultrapassa os limites do visível e percorre sendas do impossível sob a campana da literatura. Dessa posição da escritora é que ela constrói caminhos utópicos que nos direcionam rumo ao sonho: seja um mundo encharcado de poesia, seja um mundo conjugado no feminino e uma vontade de que a sua linguagem transformadora tenha potência.

Perscrutando os elementos que constituem alegoricamente o “elixir da transmutação”, que está presente na poesia dalfarreana, chegamos a uma constatação próxima ao que Morin nos indica em seu livro. O pensamento de Dal Farra não se quer concluso. As fórmulas que estão presentes na escrita criativa da autora não estão prontas. As suas transformações são jogos infinitos e incapazes “[...] de reconhecer e de apreender a complexidade do real [...]” de maneira simplista e redutora (MORIN, 2011, p.10); sendo coordenado pela lógica do “se fazer” e do “inacabamento”, o “elixir”, a “pedra filosofal” e a “alquimia” de Maria Lúcia Dal Farra estão em feitura e tendem ao incontrolável infinito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“É bom que descubra mesmo que somos todos muito contraditórios! O ser humano é muitas coisas ao mesmo tempo. Somos, isso sim, uma verdadeira colcha de retalhos.” (DAL FARRA, 2005, p. 44).

Maria Lúcia Dal Farra está inserida no corpus do projeto coletivo em Teoria da literatura, da Universidade Federal da Bahia, *O escritor e seus múltiplos: migrações*, desde 2008. Alguns motivos fazem-na estar inserida no referido grupo de pesquisa como sendo uma das autoras pesquisadas, primeiro: ser uma mulher múltipla na cena literária: professora, ensaísta, musicista, intelectual e poetisa. E, um segundo elemento motiva a sua existência n’*O escritor*: ser uma autora em atividade – cuja produção intelectual, docente, teórica e ficcional está em processamento.

O segundo elemento motivador exposto anteriormente pareceu-nos desde o início de nossa pesquisa a atividade de maior desafio. Por mais que um trabalho acadêmico se preze em perceber as suas limitações, os seus recortes e metodologias, escrever sobre uma poetisa em plena atividade é inquietante. Nos primeiros anos da pesquisa, em 2008, a maior provocação do trabalho consistia em construir um arcabouço de textos teóricos, críticos e entrevistas sobre Dal Farra. A aquisição de materiais se fazia sempre possível por meio de lojas virtuais, pois Salvador ainda não é um polo “leitor” da referida poetisa.

Com isso, a metodologia da pesquisa para montar um dossiê sobre Dal Farra se mostrava constantemente desafiadora. Não obstante, é justamente nas tarefas inquietantes que o pesquisa vai se construindo, desconstruindo e se formatando. Foi a partir disso que por meio de pesquisas em bancos de dados das universidades que Dal Farra frequentou, acesso ao acervo pessoal da escritora, pesquisas constantes para acompanhar o que estava sendo feito e publicado pela autora e um olhar atento para seus movimentos intelectuais que conseguimos ao longo desses oito anos de pesquisa organizar um arquivo no projeto *O escritor e seus múltiplos* que consta, atualmente, de manancial vário para que qualquer outro pesquisador possa ingressar no estudo sobre Dal Farra.

O desafio em estudar uma intelectual em exercício se pauta, ainda, na compreensão de uma obra em devir. Nada está pronto. Tudo está temporariamente dito e interdito em qualquer trabalho acadêmico. Se em nossa dissertação de mestrado trouxemos um mapa que continha

uma sistematização de temas e textos produzidos e esparsos de Dal Farra, nesta tese já encontramos outros desafios, pois este conjunto de textos por ela produzidos cresce e não temos controle nesta salutar indisciplina. E, por mais que um pesquisador queira dar respostas findas, delimitar seus trabalhos em hipóteses e problemas, com um escritor em atividade esta empreitada mostra-se como sendo uma busca vã.

Por isso, vivemos uma provocação para auxiliar na construção de uma fortuna crítica sobre a escritora. A Bahia, por ainda não ser um dos eixos de maior leitura dos livros dalfarreanos, mostra-se carente em estudos sobre Dal Farra. Bastante lida enquanto estudiosa das literaturas de comunidades falantes de língua portuguesa, ainda estamos descobrindo algumas outras facetas do poliedro Dal Farra. A tese procurou desnudar outras imagens para a escritora, dentre elas, a intelectual atuante que se expressa de modo contumaz em suas entrevistas e depoimentos. Sem contar em mostrar a trajetória criativa da escritora desde o seu livro de estreia.

A tese entra numa intrincada engrenagem quando se propõe, por exemplo, a estudar toda a produção poética publicada até então por Maria Lúcia Dal Farra. Apesar de não nos determos em analisar a sua única coletânea de contos publicada até o momento, o *Inquilina do Intervalo*, este texto aparece de modo esparsos no decorrer de nossa argumentação. Olhar a produção dessa escritora em seu conjunto – de 1994 até 2012 – foi a possibilidade que encontramos de trazer uma mirada sequencial sobre a sua poética. Foi possível observar seus projetos literários, como eles estão sendo desenvolvidos até então e apontar algumas chaves de leitura (mesmo que sejam evanescentes) para se pensar a poesia de Dal Farra.

Acrescemos a este percurso metodológico, outro grotão de trabalho no qual incursionamos, a saber: colocar em diálogo e tensão a teoria de Dal Farra com a sua própria produção literária da escritora. Para isso, fomos sugestionados a percorrer uma enorme face do poliedro Dal Farra: a sua investida crítica. Com esta entrada, confirmamos um argumento que se faz válido apresentar, haja vista que se coaduna em muito com o que se busca investigar no projeto *O escritor e seus múltiplos*: existe um movimento de vaivém entre a produção literária e crítica de Dal Farra. Quando no segundo capítulo da tese apresentamos os cinco sonetos a Mariana Alcoforado que foram introduzidos no *Alumbramentos*, por exemplo, um dos principais aportes que encontramos para debater sobre este tema localiza-se em livros e artigos publicados pela própria autora com reflexões sobre as “Cartas Portuguesas”.

Assim, encontramos no conjunto de textos diversos produzidos pela autora – críticos e teóricos (em jogo e atrito) – uma fonte para que pudéssemos elaborar significativas reflexões sobre a sua poética. Do mesmo modo, foi importante encontrar em sua ficção, por vezes, a sua

perspectiva professoral e teórica. Em alguns poemas de Maria Lúcia Dal Farra é detectável a construção de um pensamento crítico e a busca por problematizar questões situadas como sendo “temas da literatura”.

Desta metodologia delimitada, com base nas discussões empreendidas no projeto de pesquisa, assim como os métodos de pesquisa bibliográfica que encontramos como sendo pertinentes para os fins dessa tese de doutorado, partimos para o centro nervoso de nossas reflexões. Desde o princípio da pesquisa, os professores que tinham tido contato com Maria Lúcia Dal Farra sempre a colocaram como sendo portadora de signos que precisavam ser pensados. Dentre eles, a sua vestimenta reiteradamente roxa em suas apresentações e performances públicas.

Esta questão foi colocada no doutorado como sendo uma daquelas em que deveríamos nos pensar para desenvolver um estudo crítico. Partindo, então, dessas várias imagens do corpo de Dal Farra, colocando em confronto com os seus textos e os que foram produzidos pelos seus críticos, fomos progressivamente encontrando a formação de uma imagem esotérica de autor. Em diversos textos de Maria Lúcia é possível encontrar a montagem de problematizações relacionadas a diferentes elementos ligados ao campo esotérico: a alquimia, a cabala, a quiromancia, dentre outros.

Dito isto, nosso fundamento central da tese buscou colocar em cena que a poética da escritora está pautada pelos aportes da transmutação que remonta aos tratados alquímicos e esotéricos. Falamos disso, pois, vai ser o seu próprio corpo a primeira instância a se transformar. Trajada em roxo, pensamos que a sua corporeidade é um signo que precisa ser arrazoado e inquirido. O seu corpo em indumentárias lilases também nos remete às bruxas, ao “não-convencional” e ao “corpo-texto” que objetiva ser posto à problematização. Um corpo em demanda de liberdade foi o filete de pensamento que encontramos para apresentá-lo.

Para tal intento, recorremos a um vasto material de imagens da autora que estão em jornais, revistas e em vídeos divulgados na internet. Com este conjunto de imagens foi possível observar as recorrências e contextos que este corpo percorre em seu périplo de poetisa. Este corpo faz percorrerem nele, prioritariamente, as veias de mulheres ancestrais que foram julgadas na inquisição da Idade Média. O seu corpo traz em si as artérias de mulheres escritoras que foram solapadas pelos discursos machistas de suas épocas. O seu corpo traz um sangue que objetiva colocar a potência do feminino pelo signo do libertário e fazer insurgirem os discursos literários que foram apagados no curso da história.

Contudo, as caligrafias alquímicas da autora seguem por outras veredas da transformação. Em suas poesias, existe uma forte pulsão em se apropriar de autores, de

pintores e de peças de tapeçarias. Com isso, pudemos observar no decorrer da pesquisa para a construção desta tese que a transformação dos objetos e elementos que estão no convívio da autora estão sempre mobilizados a serem transformados em sua produção poética, num movimento de recomposição e reescrita. A poetisa não se posiciona como sendo uma idólatra destas diversas imagens e textos da tradição – ela se coloca na cena do seu jogo literário como detentora de uma voz que se quer modular como sendo dissonante.

Quando tomamos os operadores da alquimia como motivadores para os capítulos que constituem a nossa tese, não estamos com o interesse em nos aprofundar na discussão que recobre a relação da alquimia e do esoterismo com a literatura. Este interesse não é o ponto central do trabalho, pois, muitos estudos já se preocuparam em trazer estas questões em seus debates¹⁵⁰. O termo alquimia aparece, portanto, como sendo uma chave interpretativa para adentrarmos na poética da autora.

A alquimia transformacional da linguagem é, conforme defendemos, um elemento fundamental para pensarmos a poesia de Maria Lúcia Dal Farra. Além disso, os postulados alquímicos surgem como sendo uma forma de operacionalizar teoricamente a poesia da autora, pondo em diálogo a sua lírica com elementos da “alquimia da linguagem” que foi, por seu turno, estudado por ela no doutorado. Da vastidão de possibilidades e potencialidades que existem nos estudos alquímicos, capturamos algumas de suas partes e suscitamos na discussão da tese a transformação como sendo a principal pauta da escrita de Maria Lúcia Dal Farra. Transmutação esta que, em concordância com a mesma poetisa cremos ser “[...] mudança de uma função em outra função [...]” (DAL FARRA, 1986, p. 146) ou uma “[...] decomposição e uma regeneração [...]” (DAL FARRA, 1986, p. 146). Com isso, poética da escritora está interessada, conforme consideramos em nosso estudo, como que impulsionada em trazer diferentes elementos e transmutá-los, dar outra vida ou outra função para diferentes objetos culturais.

Pensamos, ainda, Dal Farra tal como Hamburger (2007) interpretou Baudelaire na modernidade: como sendo uma “alquimista do mundo”¹⁵¹. Isto significa dizer que a autora não se interessa somente em recolher os materiais dispostos no espaço que a rodeia e se

¹⁵⁰ Inclusive, vale salientar, que o livro: *A alquimia da linguagem: a cosmogonia poética de Herberto Helder*, que utilizamos vastamente neste trabalho, é um dos estudos que busca se aprofundar na relação entre a alquimia e a poesia.

¹⁵¹ Referimo-nos às reflexões empreendidas por Michael Hamburger (2007) em “A verdade da poesia” quando da reflexão sobre Baudelaire e seu contato com a cidade. Para ele, existia neste poeta e sua relação com o espaço citadino uma postura de apropriação, mas, também, uma inflexão transmutadora com relação a estes mesmos elementos.

apropriar deles, mas sim, e de modo prioritário, como uma transformadora desses vários pedaços que foram capturados e inclusos no seu viveiro poético¹⁵².

A tese busca incluir em cada capítulo cenas da biografia de Maria Lúcia Dal Farra como mobilizadores para o início de cada seção de nosso estudo. Apostando nesse caminho, seguimos em conformidade ao pensamento exposto por Eneida Maria de Souza (2007) que acredita na biografia como sendo um diálogo metafórico entre o fato e a ficção. Nas cenas do corpo de Dal Farra em diferentes contextos que elegemos, assim como as imagens que comungam de nosso debate teórico, mostramos cenas, minúcias que ainda não tinham sido colocadas pela fortuna crítica de Maria Lúcia Dal Farra e são importantes para compreendermos a sua posição na cena literária contemporânea.

Através das fotografias e vídeos que estão sendo acionados no decorrer da tese, encontramos um corpo em estado de viagem por diferentes veredas e construindo as suas fórmulas transformacionais. Fórmulas, elixires e pedras filosóficas que são ativadas, conforme apontamos em nossa discussão, também, em suas produções de cunho teórico e crítico. Por isso, ter levado em consideração desde o início da nossa pesquisa, o perfil múltiplo da autora, foi de fundamental importância para que pensemos, ao fim do estudo, que a sua inflexão teórica também se pauta em transformar imagens de autoras que estiveram sempre alocadas em superfícies pedregosas ou marcadas por severos cardos.

Acreditamos, por fim, que a transformação totalitária dos discursos do pretérito é uma empreitada falível. A escritora não se propõe a isso no seu projeto literário e estético. Nos livros da autora, está um forte suspiro de redimensionamento, discussão, perquirição e pensamento de releitura dos discursos do passado. O que foi feito e expresso na história não pode passar por um processo de apagamento, no entanto, deve ser constantemente problematizado e vasculhado pelo escritor na contemporaneidade.

A transmutação na lírica de Maria Lúcia Dal Farra aposta numa perspectiva que visa conceder voz àqueles que tiveram suas falas atravessadas de diferentes modos no passado. Seu olhar de mulher se quer possuidor e recriador. Esta tese, diante disso, não está fechando costuras para outros debates que podem ser empreendidos pela autora. Ainda mais sabendo que, sendo uma escritora em atividade, outras questões ainda podem aparecer e levar nosso trabalho por outras veredas. A tese, em verdade, se quer provisória, um discurso possível numa vastidão de possibilidades discursivas sobre a poética da autora.

¹⁵² “Viveiro poético” é uma referência à seção do “Livro de Auras” de Maria Lúcia Dal Farra onde a autora incorpora diferentes objetos como mote para elaborar as suas poesias.

Parece-nos, por fim, que a transformação modulada como sendo a força vital que impulsiona o projeto literário da autora é um de seus maiores ideais e atributos estéticos. Neste ato, uma lição: a literatura é cíclica, a vida é mutável e a escrita um diapasão interdiscursivo com potências incontroláveis. A lírica de Maria Lúcia Dal Farra concede-nos uma aula poética em cada um de seus livros, nos apresentando a alegria e o ânimo de poder existir nos meandros intrincados entre a literatura e as nossas vidas por meio de metamorfoses constantes. Oferta-nos a possibilidade de compreender que nada está feito, acabado e fixo – tudo está móvel, em constante feitura, “rodando e rondando” os nossos cotidianos. Mostra-nos que o diálogo é uma maneira de transmutação. E que a visão utópica de um mundo inundado de poesia pode ser um caminho para a humanidade percorrer. Sigamos.

FECHO

“E o senhor criou a mulher! / Deu-lhe crina de fogo ondulante / regiões da mais delicada força / uivos arrebatados na treva / coisas de incontida beleza.” (DAL FARRA, 1994, p. 75).

A mulher sibilina move-se pela sua fazenda com ares de resoluta decisão. Seus olhos tateiam cada móvel colonial que orna os cômodos da casa com postura de posse. Suas mãos tocam cada um deles com o carinho daqueles que buscam compreender os mistérios escondidos que permeiam os vários elementos do mundo. Deseja desbastar a alma que vive apertada em cada objeto. Todos os cômodos da casa são visitados por sua dona. Sua casa, tal como a árvore, tem raízes fincadas ao chão e os seus pés se confundem com estas mesmas raízes. Casa, corpo e árvore familiar parecem ser as mesmas coisas.

Das coisas da sala e das fotos dos entes queridos (que já se foram e que ficaram), ela parte para a cozinha. Parmegiana, polenta e braciòla são os aromas que exalam desta cozinha. Perfumes que incorporam países distantes: pelos lados italianos e andaluzes. Todos os cheiros são rizomas que constituem esse corpo de mulher. Lembranças aparecem da Antonia que tanto tratava das berinjelas e dos afazeres da cozinha. Antonia aparece como uma imagem evanescente: ela é mais composta de aromas do que de contornos.

No seu quarto, gatos se enovelam uns nos outros em uma cama reservada somente para eles. Entre patas, bigodes e pelos não se sabe identificar quantidades e cada um desses bichanos com definição – tudo parece uma grande colcha para arrematar o móvel de dormir. Tudo parece, do mesmo modo, um quebra-cabeça em que esses corpos felinos montaram por pura astúcia particular. A mulher sibilina olha esta cena de corpos de gatos em sua cama e pensa o quão é intrincado o pensamento humano e como é variado as potências desse universo. Tudo está enovelado, tudo está intrincado.

A dama de roxo parte para o espaço da rua e se espalha por postes e letreiros luminosos. Seu corpo plana no ar e visita salas de aula, teatros, concertos musicais, conservatórios e nota o quão variado também é seu próprio mundo. Constata que, como mulher, seu corpo é fogo ondulante e indomável. Percebe que seus desejos mais profundos se materializam em sons, corpos, letras e poesia. O seu corpo reivindica liberdade e sua posição no mundo é de contestação. Livre, requisita a fatia que lhe cabe neste infinito mundo, tudo entremeado por sonhos, desejos, utopias, devaneios e uma vontade incontável de transformação.

REFERÊNCIAS

DA AUTORA:

DAL FARRA, Maria Lúcia. **A dama, a dona e uma outra sóror**. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2007.

_____. **Alumbramentos**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. **A alquimia da linguagem: a cosmogonia poética de Herberto Helder**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moesa, 1986.

_____. **Anotações de uma bibliógrafa**. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/2772>>. Acesso em: 10 ago. 2014a.

_____. **Caligrafias femininas: Marianna e Florbela na letra de Adília**. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50420/54535>>. Acesso em: 08 jun. 2015.

_____. Cecília Meireles: imagens femininas. In: _____. **Cadernos Pagu**, Campinas/SP, 2006 b. p. 333-371.

_____. Florbela Erótica. In: _____. **Cadernos Pagu**. Campinas, 2001.

_____. Seis mulheres em verso. In: _____. **Cadernos Pagu**. Disponível em: <[file:///C:/Users/Ivo/Downloads/cadpagu_2000_14_9_FARRA%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Ivo/Downloads/cadpagu_2000_14_9_FARRA%20(1).pdf)>. Acesso em: 14 jul. 2016.

_____. Cenas de uma vida intensa. In: **Entre retratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001.

_____. **Florbela erótica**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n19/n19a05.pdf?>>. Acesso em 12 mai. 2002.

_____. **Inquilina do Intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. Uma galega, uma portuguesa, uma polonesa: algumas figurações femininas. In: **Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura**. Disponível em: <<http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/4076/3369>>. Acesso em: 12 mai. 2016.

_____. **Jornal O Galo**. Ano XII, Nº 06. Natal: Departamento Estadual de Imprensa, 2000.

_____. A Florbela de Agustina. In: _____. **Labirintos** (Revista Eletrônica de Estudos Portugueses. UEFS, 2007. p. 1-13.

_____. **Livro de Auras**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. **Livro de Possuídos**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. Discurso da homenageada. In: _____. **Maria Lúcia Dal Farra, escritora botucatuense**. Botucatu: Academia Botucatuense de Letras, 2006.

_____. **Obscurezas lunares**. In: _____. Festival de Poesia de Goyaz Velho. Goyaz Velho, 2006 c.

_____. **Obscurezas Lunares**. In: Festival de Poesia de Goyaz Velho. Goyaz Velho, 2006.

_____. **Oscuridades Lunares**. Juarez:4º Festival de Chihuahua, 2008.

_____. Os frutos sazonais do feminino: Adélia, Adília e Paula Tavares. In: _____. **Revista de Letras**. São Paulo: UNESP, 2008b. p. 27-36.

_____. Novas cartas para as damas. Leitura de a dama e o unicórnio, de maria teresa horta e de vozes, de ana luísa amaral. In: _____. Revista **InComunidade-Portugal**. Disponível em: < <http://www.incomunidade.com/v22/art.php?art=5>>. Acesso em: 10 mai. 2016.

_____. Minha Poesia de Mulher. In: _____. **X Seminário Nacional Mulher e Literatura**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2003.

_____. DAL FARRA, Maria Lúcia. **Sempre Tua**: correspondência amorosa 1920-1925. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. Gilka, a maldita. In: _____. **Teresa revista de Literatura Brasileira**. Disponível em: <file:///C:/Users/Ivo/Downloads/98599-171275-1-SM%20(1).pdf>. Acesso em: 24 fev. 2016.

_____. **Uma leitura poética do amor, por Renata Bomfim**. Disponível em: < <http://www.letraefel.com/2011/09/uma-leitura-poetica-do-tarot-por-renata.html>>. Acesso em: 04 jun. 2014b.

DAL FARRA, Maria Lúcia ; PIZA, Maria Amélia Blasi de Toledo ; DAL FARRA, Jesumina Dal ; DONATO, Hernâni ; VIEIRA, José Celso Soares. **Maria Lúcia Dal Farra, escritora botucatuense**. Botucatu: Academia Botucatuense de Letras, 2006.

DAL FARRA, Maria Lúcia; SANTANA, Márcio. A dona do Jabuti. In: **Jornal Universidade Federal de Sergipe**. Aracajú: Universidade Federal de Sergipe, 2013.

DAL FARRA, Maria Lúcia; SILVA, Fábio Mario da. Entrevista – entre a crítica e a poetisa: entrevista de Maria Lúcia Dal Farra. In: **Revista Alêre**. Disponível em: <<http://www.ppgel.com.br/Setimo-Numero/ENTREVISTA---Entre-a-critica-e-a-poetisa-entrevista-de-Maria-Lucia-Dal-Farra->>. Acesso em: 23 mar. 2015.

DAL FARRA, Maria Lúcia; OLIVEIRA, Lívio. In: **Entrevista de Maria Lúcia Dal Farra ao poeta Lívio Oliveira**. Disponível em: <http://www.substantivoplural.com.br>. Acesso em: 20 ago. 2008.

DAL FARRA, Maria Lúcia; MARTINS, Floriano. **Maria Lúcia e os alumbramentos da poesia**. Disponível em: <<http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=416883>>. Acesso em: 01 ago. 2013.

GERAIS:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ACADEMIA BRASILEIRA DE GNOSE. **Alquimia**. Disponível em: <<http://www.gnose.org.br/>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

ALCOFORADO, Mariana. **Cartas de amor de uma freira portuguesa**. Disponível em: <<http://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/02/Cartas-de-Amor-de-uma-Freira-Portuguesa.pdf>>. Acesso em : 05 jun. 2015.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria de cultura de massa**. Trad. Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, Jorge Luis. **Kafka e seus precursores**. Disponível em: <<http://caminhopoetico.blog.com/2013/03/02/kafka-e-seus-precursos/>>. Acesso em: 08 nov. 2015.

BOSCATTO, Eli. **A arte do delírio de Max Ernst**. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/por_tras_do_espelho/2013/04/a-arte-do-delirio-de-max-ernst.html>. Acesso em: 10 mai. 2016.

BRETON, André. **Manifesto Surrealista**. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/~cec/arquivos/referencias/Manifesto%20do%20Surrealismo%20%20Andr%20Breton.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2011.

BUTLER, Judith. BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. RAFAEL, Mérida Jiménez (Ed.). Em: **Sexualidades Transgressoras. Una antología de estudios queer**. Barcelona: Editorial Icaria, 2002, p. 55-79.

BUTLER, Judith. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. Entrevistadoras: Irene Meijer e Baukje Prins. Tradução de Susana Bornéo Funck. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 10, n.1, p. 155-167, jan./2002.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*: In: LOPES, Guacira (Org.) **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Trad. Renato Aguiar. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CABAÑAS, Teresa. **Estratégias discursivas e a evolução do sujeito poético feminino**: de Adélia Prado a Maria Lúcia Dal Farra. Disponível em: < <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2895/2502>>. Acesso em 25 out. 2012.

CABAÑAS, Teresa. **A razão construtiva e o rendilhado poético de Maria Lúcia Dal Farra**. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2005000300005/7705>>. Acesso em 18 abr. 2005.

CABAÑAS, Teresa. **De anacronismos e palimpsestos**: a poética de Alumbramentos, de Maria Lúcia Dal Farra. Disponível em: < <http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2016/01/01-De-anacronismos-e-palimpsestos.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

CASCUDO, Luís da Câmara. **História da alimentação no Brasil (I)**: cardápio indígena, dieta africana, ementa portuguesa. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CENTENO, Yvette. **La dame à la licorne**. Disponível em:< <http://simbologiaealquimia.blogspot.com.br/2014/02/la-dame-la-licorne-para-teresa-horta-e.html>>. Acesso em: 12 mai. 2016.

CERTEAU, Michel. **Artes de fazer**: a invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alaim. **Dicionário de símbolos**. 23ª ed. São Paulo: José Olympio, 1991.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o Barroco. Campinas, SP. Papyrus, 4ª Edição, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Repetição e diferença**. Trad. Luiz Orlando; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** (volume I). 1ªed. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. “La Littérature et la Vie”. In: _____ **Critique et Clinique**. Minuit: Paris, 1993.

DERRIDA, Jacques; BENNINGTON, Geoffrey;. Nome Próprio; Assinatura. In: **Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

_____. **A dobra**: Leibniz e o Barroco. São Paulo, Papyrus, 1991.

_____, A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In:_____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva: 1971.

_____, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DOLHNIKOFF, Luís. A farra do alumbramento poético (incluindo “como fazer diferente” ou Femen). In: **Sibila**: poesia e crítica literária. Disponível em: < <http://sibila.com.br/cultura/a-farra-do-alumbramento-poetico-incluindo-como-fazer-diferente-ou-femen/8207>>. Acesso em 28 mar. 2012.

FABRIS, Annateresa. **Os folhetins perversos de Max Ernst**. Disponível em: < file:///C:/Users/Ivo/Downloads/13306-43803-2-PB.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2016.

FERNANDES, José. Literatura e esoterismo. In: **Revista Signótica**. Vol. 5. Goiás: Universidade Federal de Goiás, 1993.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREUD, Sigmund. Notas sobre o bloco mágico. In:_____. **Edição eletrônica das obras completas de Sigmund Freud**. Editora Imago, 1997. v. 1.

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

FURTADO, David. **Anne Sexton**: a poetisa favorita de quem não gosta de poesia. Disponível em: <<https://thewandrinstar.wordpress.com/2012/04/23/anne-sexton-a-poetisa-favorita-de-quem-nao-gosta-de-poesia/>>. Acesso em: 08 nov. 2015.

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

GIL, Carlos Ramos. **Ecos antigos, estructuras nuevas y mundo primário em la lirica de Lorca**. Quadernos del Sur. Universidade Nacional del Sur, 1967.

GRAIEB, Carlos. **Os frutos do bem**. Disponível em:< <http://www.jornaldapoesia.jor.br/graieb>>. Acesso em: 20 jun. 2008.

GREER, John Michael. **Dicionário enciclopédico do pensamento esotérico ocidental**. São Paulo: Pensamento, 2012.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HELDER, Herberto. **O corpo o luxo a obra**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

HOISEL, Evelina. **A Leitura do Texto Artístico**. Salvador: EDUFBA, 1996.

HUYSSSEN, Andréas. Literatura e Cultura no Contexto Global. In: Marques, Reinaldo e Vilela, Lúcia Helena (orgs.). **Valores**: arte, mercado, política. Belo Horizonte, UFMG/ABRALIC, 2002.

LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos**: uma antropologia essencial. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

LISCANO, Carlos. **La ciudad de todos los ventos**. Montevideú: Planeta, 2000.

LORCA, Federica García. **Obras completas de Federico García Lorca**. Disponível em: <<https://profesorparticulardecomunicacion.files.wordpress.com/2015/06/obras-completas-federico-garcc3ada-lorca-en-un-solo-archivo.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

MAIA, Rita Maria de Abreu. **Literatura e Pintura** – uma nova forma de se apossar do mundo. Disponível em: < www.escritosperdidos.com/2009_02_01_archive.html>. Acesso em: 14 ago. 2009.

MENDES, Ana Paula Coutinho. **Katherine Vaz e a re-inscrição de Mariana Alcoforado na história literária**. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4244.pdf>>. Acesso em: 08 jun. 2015.

MELLO, Sânderson Reginaldo de. **A poética interartes na tessitura de “O ouvido” de José Saramago**. 2009. (Tese de doutorado). UNESP. Disponível em: < http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/174403?locale=pt_BR>. Acesso em: 12 jan. 2016.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Trad. Eliane Lisboa. 4 ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MOSER, Walter. **A reciclagem cultural**. Disponível em: <www.revistaabecan.com.br/pdf>. Acesso em: 15 dez. 2012.

MUSSO, Pierre. “A filosofia da rede”. In _____: PARENTE, André (org). **Tramas da rede**: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2013.

MUKAROVSKY, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. São Paulo: Editorial Estampa, 1993.

NARO, Kalina. **Desolação e resistência no chão afadigado**: imagens da seca em dois poemas de Maria Lúcia Dal Farra. In: II Encontro Nacional e I Internacional de Linguística e Literatura – o canto da palavra. Guaranhuns: Jairo Nogueira Luna, 2013.

NARO, Kalina. **Uma poética da experiência**: acolhimento e expansão na lírica de Maria Lúcia Dal Farra (tese de doutorado). Rio Grande do Norte: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Renato Marques de. **Anne Sexton e a poesia confessional**: antologia e tradução comentada (dissertação de mestrado). Campinas: Instituto de Linguagens – Universidade Estadual de Campinas, 2004.

OSAKABE, Haqira. Orelha do Livro de Possuídos. In: _____ DAL FARRA, Maria Lúcia. **Livro de Possuídos**. São Paulo, Iluminuras, 2002.

PARENTE, André. **Tramas da rede**: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2013.

PEDROSA, Inês. **Os íntimos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

PELBART, Peter Pál. **Mutações contemporâneas**. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/peter_pal.htm>. Acesso em: 10 nov. 2015.

PELBART, Peter Pál. **Poder sobre a vida, potência da vida**. Disponível em: <http://uninomade.net/wp-content/files_mf/113003120907Poder%20sobre%20a%20vida%20pot%C3%A2ncia%20da%20vida%20-%20Peter%20P%C3%A1l%20Pelbart.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2015.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**: poesias por outros meios no novo século. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PIGLIA, Ricardo. **Ficção e teoria**: o escritor enquanto crítico. In: Travessia Revista de Literatura. Florianópolis, n. 33, ago./dez, 1996.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PONTY, Merleau. **O olho e o espírito**. Disponível em: <[file:///C:/Users/Ivo/Downloads/Merleau-Ponty_\(Olho_e_Espi%CC%81rito,_1961\)%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Ivo/Downloads/Merleau-Ponty_(Olho_e_Espi%CC%81rito,_1961)%20(2).pdf)>. Acesso em 10 abr. 2016.

PRADO, Priscila Finger do. **Dos sentidos da paixão e da esperança no engano**: Cartas Portuguesas (dissertação de mestrado). Santa Maria: Universidade Estadual de Santa Maria, 2010.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura.** Disponível em: <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/67139/mod_resource/content/1/Proust%20-%20Sobre%20a%20leitura.pdf>. Acesso em: 13 mai. 2016.

RILKE, Rainer Maria. **A morte do meu pai.** Disponível em: <<http://www.pathofperception.com/2013/04/a-morte-do-meu-pai-rainer-m.html>>. Acesso em: 07 nov. 2015.

RILKE, Rainer Maria. **A pantera.** Disponível em: <<http://www.org2.com.br/rilke-pantera.htm>>. Acesso em: 07 nov. 2015.

RILKE, Rainer Maria. **A pantera.** Disponível em: <<http://www.culturapara.art.br/opoema/rainermariarilke/rainermariarilke.htm>>. Acesso em: 07 nov. 2015.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um Jovem Poeta.** Porto Alegre: L&PM, 2006.

RILKE, Rainer Maria. **Dançarina espanhola.** Disponível em: <<http://www.culturapara.art.br/opoema/rainermariarilke/rainermariarilke.htm>>. Acesso em: 01 nov. 2015.

RILKE, Rainer Maria. **O torso arcaico de Apolo.** Disponível em: <<http://antoniocicero.blogspot.com.br/2010/12/rainer-maria-rilke-archaischer-torso.html>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

ROSETREE, Rose. **Aura Reading Through All Your Senses: Celestial Perception Made Practical.** Women's Intuition Worldwide, 2004.

SACRAMENTO, Adriana. **Corpos que se alimentam:** a constituição do feminino em Cora Coralina, Maria Lúcia Dal Farra e Laura Esquivel. Disponível em: <<http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/163/149.pdf>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

SACRAMENTO, Adriana. **Culinária dos sentidos:** corpo e memória na literatura contemporânea. 2009. 279 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Literatura, Teoria Literária, Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/4926/1/2009_AdrianaRodriguesSacramento.pdf>. Acesso em: 03 maio 2015.

SAID, Edward. **Representações do intelectual:** as conferências de Reith fde 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAID, Edward. *O papel público dos escritores e intelectuais.* In: _____ **Humanismo e Crítica Democrática.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation.** New York: Routledge, 2006.

SANTANA, Márcio; DAL FARRA. **Entrevista com a dona do jabuti**. In: Jornal UFS. Ano VI, Nº02. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2013.

SANTIAGO, Silviano. Epílogo em 1ª pessoa; eu e as galinhas d'angola. In: _____ **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. "Notas sobre a crítica biográfica". In: _____ **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

SUSSEKIND, Pedro. Rainer Maria Rilke. In: **Cartas a um Jovem Poeta**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. **Hora aberta**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.

YUSTA, Constanza Nieto. **Grandes maestros: Klimt**. Madrid: Editorial LIBSA, 2014.

ICONOGRÁFICAS:

DALI, Salvador. **A mão**. Disponível em: < www.techtudo.com.br>. Acesso em: 11 jun. 2016.

DALI, Salvador. **Natureza-morta vivente**. Disponível em: < www.techtudo.com.br>. Acesso em: 11 jun. 2016.

ERNST, Max. **Le baiser**. Disponível em: < www.wikiart.org>. Acesso em: 11 jun. 2016.

ERNST, Max. **Les hommes n'em sauront rien**. Disponível em: < www.wikiart.org>. Acesso em: 11 jun. 2016.

KLIMT, Gustav. **A fábula**. Disponível em: <www.klimtcollection.com.br>. Acesso em: 11 jun. 2016.

KLIMT, Gustav. **Adão e Eva (inacabado)**. Disponível em: <www.klimtcollection.com.br>. Acesso em: 11 jun. 2016.

LA DAME À LA LICORNE. **A audição**. Disponível em: < www.panoramadelart.com>. Acesso em: 11 jun. 2016.

LA DAME À LA LICORNE. **A visão**. Disponível em: < www.panoramadelart.com>. Acesso em: 11 jun. 2016.

VAN GOGH, Vincent. **O quarto de Vincent no Arles**. Disponível em: < <https://www.vangoghmuseum.nl/>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

VÍDEOS, FILMES E DOCUMENTÁRIOS:

CARVALHO, Fabíola. **Senda do silêncio.** Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=63WDcoRVnuc>>. Acesso em: 03 mai. 2015. (Obra fílmica).

DAL FARRA, Maria Lúcia. **Florbela Espanca: uma apoteose lusitana.** In: *Sábados Literários*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=w0eH7FkJTl4>>. Acesso em: 20 set. 2015. (Obra fílmica).

FESTIVAL DE POESIA DE GRANADA. **Maria Lúcia Dal Farra.** Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=hJHFRfzWUZo>> . Acesso em: 03 mai. 2015. (Obra fílmica).

LOHMANN, Tatiana. **Palavras, 1 piano e 20 gatos.** Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=s6_IfMae7gM>. Acesso em: 14 jul. 2014. (Obra fílmica).

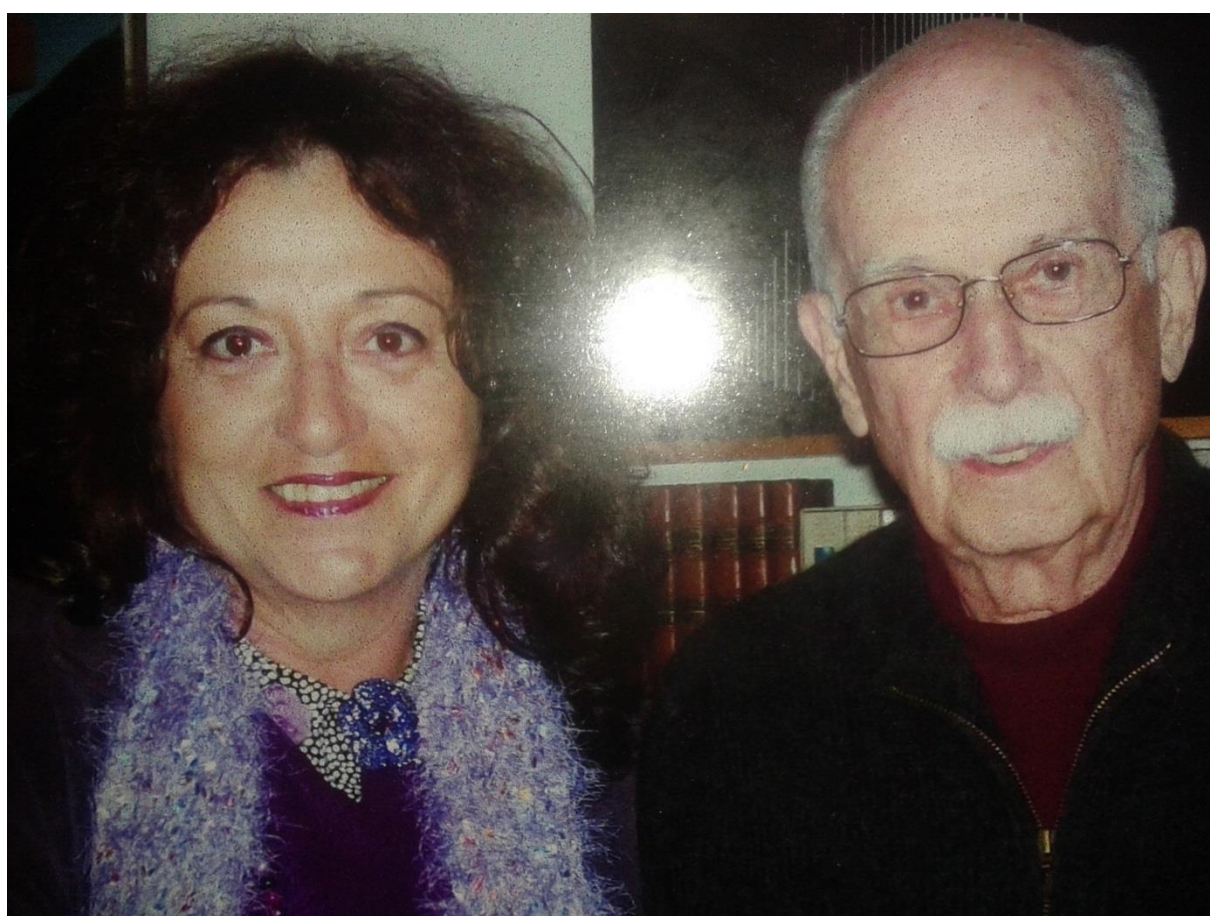
PORTUGAL TELECOM DE LITERATURA. **Alumbramentos // Maria Lúcia Dal Farra // Poesia.** Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=4_X6mCgTrvg>. Acesso em 15 jul. 2003.

ANEXOS

ANEXO A – Maria Lúcia Dal Farra e Inês Pedrosa (acervo pessoal da escritora).



ANEXO B – Maria Lúcia Dal Farra e Antonio Cândido (acervo pessoal da escritora).



ANEXO C – Escritório e gato de Maria Lúcia Dal Farra (acervo pessoal da escritora).



ANEXO D – Fazenda Lajes Velha (acervo pessoal da escritora).



ANEXO E- Gatos na Fazenda Lajes Velha (acervo pessoal da escritora).



ANEXO F – Maria Lúcia Dal Farra em congresso sobre Florbela Espanca em Vila Viçosa (acervo pessoal da escritora).



Da realidade ao enigma

Em nova obra, Maria Lúcia Dal Farra reafirma sua poética do sublime, fruto da mistura de linguagens e sentidos

MARIANA IANELLI

A poesia como reduto de esplendor e inspiração, embora tenha perdido muito do seu prestígio, nem mesmo na modernidade foi inteiramente desacreditada, como provam Cecília Meireles e Jorge de Lima. Hoje, esse lugar de esplendor, ocupa-o com destaque Maria Lúcia Dal Farra, que aos 67 anos lança "Alumbramentos", seu terceiro volume de poemas. Não é por simples tributo que uma evocação de Cecília e versos de "Invenção de Orfeu" estão presentes no livro. Estes são apenas dois exemplos de uma ampla comunidade literária e artística que inspira, no sentido mais elevado, a poesia de Maria Lúcia Dal Farra.

De seus livros anteriores resurgem os lampejos pictóricos de Van Gogh e Gustav Klimt, versos de Herberto Helder e Rilke. Maria Lúcia chama a este seu novo livro "palimpsestos", e a si mesma se diz "passageira de lumes", designação poética colhida de versos antigos, que também deram origem ao título de seu livro de crônicas, "Inquilina do intervalo", de 2005. Arrebatamento lírico e maturação reflexiva, capaz tanto de análise como de síntese, partem de uma só energia fecundante que transmuta o observador na coisa observada e o maravilhamento da poeta diante da natureza. Como na cúpula da abelha com a orquídea de uma de suas "vergilianas", do "Livro de possuídos" (Illuminuras, 2002), sua poética é uma arte do acasalamento entre diferentes linguagens e sentidos, que produz alquimicamente um novo sentido a que se pode dar o nome de sublime.

"Alumbramentos" se divide em nove seções: "Anne Sexton", "Cinco sonetos para Mariana Alcoforado", "Lorca", "Dali", "Van Gogh", "Max Ernst", "Rilke", "Klimt" e "La dame à la

LÍRICA ATÉ

*Tu não tinhas este rosto
nem esta febre contagiosa
capaz de dor.
Nem caminhava nos teus olhos
esta linha que costura
não sei que roupas.*

*Não havia em ti nenhum tempo de asas
observando,
nem este gosto cinza
na maneira das palavras.*

*Não tinhas esta estranha sapiência
capaz de assustar os gestos
mais recentes.*

*Tu não tinhas esta postura
com uma flor morta
do lado de cá.*

**Poema do livro "Alumbramentos",
de Maria Lúcia Dal Farra**

licorne". Esta última seção, simbólica, sobretudo, no que concerne à poética da autora, reúne alguns dos mais belos poemas já escritos sobre as seis tapeçarias do século XV atualmente pertencentes ao Museu Nacional da Idade Média de Paris (Museu de Cluny). A iconografia dessas peças descobertas em 1841, no Castelo de Bous-sac, seduziu muitos escritores, entre eles Rilke, George Sand e Maria Victoria Atencia, a divagar sobre os seus enigmas. Maria Lúcia já havia feito uma leitura de "La dame à la licorne" em seu livro de estreia, "Livro de auras", no poema "As damas".

Em uma alegoria adotada desde o século passado por comentaristas e pelo próprio Museu de Cluny como referência

para a interpretação das peças, cinco das seis tapeçarias representam os cinco sentidos. A sexta tapeçaria, a mais exuberante e misteriosa do conjunto, sugere uma representação do sentido da beleza da alma. Sobre esse elemento etéreo, Maria Lúcia diz em seu poema "Cabala": "É o zero, é o três, é o

Alumbramentos
Maria Lúcia
Dal Farra
POESIA
Editora
Illuminuras, 144
páginas



R\$ 35

quatro, é o sete — é Deus./ É o mercúrio a seduzir o enxofre./ As plantas, e os animais, e eu/somos transpostos para outra esfera/ onde o prodígio da Grã-obra impera./ Licorne: cavalo solar — cavala". A suntuosidade de flores, frutos e animais nesta ilha solitária da tapeçaria, que traz em seu centro uma dama ricamente vestida, remonta ao esplendor dos poemas de "Alumbramentos". A aventura que leva "da realidade até o enigma", à

qual a autora certa vez se referiu ao tratar da poesia de Herberto Helder em um de seus textos críticos, é ainda uma aventura que sua própria poesia empreende, e que envolve uma ciência dos sentidos.

Segredos de beleza e de morte se alojam no simbolismo dessa poesia, mistérios do amor e do tempo no sumo da fruta pronta para ser devorada, tal como o artista se deixa devorar por sua pintura, no poema "Velásquez pintando a infanta Margarida com as luzes e as sombras da sua própria glória": "Miúdo/ (imperceptível)/ o pintor deu-lhe tudo/ (cores, formas, altivez, perfume)/ e se exauriu./ Em troca/ mudou-se nela/ passou-se para a tela —/ não mais localizável naquela calle de Sevilha/ ou nalgum/ dos endereços que frequentou./ Será a arte canibal? O artista devorado pela beleza, a beleza devorada pela morte: vem dessa transmutação, pelo "milagre da escrita", a imagem de um jardim que, depois de parasitado pela lagarta, ressuscita em luz e cor "nas borboletas (em seu engenho e arte)". Vem também desta secreta alquimia o céu vermelho de "La dame à la licorne", "fundo picado do sangue dos muitos dedos/ que lavraram a tapeçaria".

Como Maria Lúcia já pronunciava em suas "vergilianas", "um século há de vir em que o alento/ torne o mundo poesia". Ela não se intimida, portanto, nestes tempos, com qualquer má reputação atribuída à noção de uma poesia inspirada. Em seu poema "Musa", escreve: "Trabalho com os dedos/ a tua antiga face/ porque é dela que me vem/ a permanente beleza". É dessa potência de vida, dessa beleza intemporal, que os poemas de "Alumbramentos" são feitos. ●

Mariana Ianelli é poeta, autora de "Almádena"

O Gato,
Poesia & Versos
11/2/12

APÊNDICES

**MAPEAMENTO DE TEXTOS TEÓRICOS DE MARIA LÚCIA DAL FARRA
COLETADOS – 2009/2012 PROJETO: O ESCRITOR E SEUS MÚLTIPLOS:
MIGRAÇÕES**

LITERATURA PORTUGUESA

DAL FARRA, Maria Lúcia. Um instântaneo: a heteronímia como procedimento narrativo. In: **Revista Eletrônica do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG**. Minas Gerais: CESP, 1999.

DAL FARRA, Maria Lúcia. De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo. In: **A experiência das fronteiras**. Leituras das obras de Helder Macedo. Niterói: v. 1, 2002. p. 127-138.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **Rui Pires Cabral ou a poética andeja**. In: MAFFEI, L. (org.). Poemas de Rui Pires Cabral – Portugal. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **Esboço de aproximação: obras portuguesas e africanas da hora**. Disponível em: <www.plural.com.br>.. Acesso em: 14 jan. 2012.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Novas cartas para as damas. Leitura de a dama e o unicórnio, de maria teresa horta e de vozes, de ana luísa amaral. In: _____. Revista **InComunidade-Portugal**. Disponível em: < <http://www.incomunidade.com/v22/art.php?art=5>>. Acesso em: 10 mai. 2016.

DISCUSSÕES SOBRE O FEMININO

DAL FARRA, Maria Lúcia. Seis mulheres em verso. In: **Cadernos Pagu** (UNICAMP), Campinas/SP, 2000. p. 251-276.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Pergaminhos do feminino. In: **Revista Artemis**. João Pessoa: UFPB, 2005.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Cecília Meireles: imagens femininas. In: **Cadernos Pagu**, Campinas/SP, 2006. p. 333-371.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Os frutos tropicais do feminino: Adélia Prado e Paula Tavares. In: **Labirintos**. UEFS, v. 4, 2008.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Caligrafias femininas: Marianna e Florbela na letra de Adília. In: *Revista Itinerários*. Araraquara: UNESP, n. 26, 2008, p. 235-243.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Os frutos sazonais do feminino: Adélia, Adília e Paula Tavares. In: *Revista de Letras*. São Paulo: UNESP, 2008.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **A dama, a dona e uma outra sóror**. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2007.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Uma galega, uma portuguesa, uma polonesa: algumas figurações femininas. In: _____: **Interdisciplinar**: Revista de Estudos em Língua e Literatura. Disponível em: < <http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/4076/3369>>. Acesso em: 12 mai. 2016.

AUTORES ISOLADOS DA LITERATURA BRASILEIRA
--

DAL FARRA, Maria Lúcia. Complexo de Lopo. In: **Scripta**. Belo Horizonte: v.10, 2006, p. 122-130.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Um olhar (enamorado) sobre a obra de Francisco J. C. Dantas. In: **Revista Interdisciplinar**. v. 8, 2009. p. 15-21

DAL FARRA, Maria Lúcia. Gilka, a maldita. In:_____. **Teresa revista de Literatura Brasileira**. Disponível em: <file:///C:/Users/Ivo/Downloads/98599-171275-1-SM%20(1).pdf>. Acesso em: 24 fev. 2016.