



**UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO**

**Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO EM LETRAS  
Campus I – Prédio B4, sala 106 – Bairro São José – Cep. 99001-970 - Passo Fundo/RS  
Fone (54) 3316-8341 – Fax (54) 3316-8330 – E-mail: mestradoletras@upf.br

---

NEILISA MOREIRA MARIN

**A PERCEPÇÃO DA PAISAGEM LITERÁRIA EM *ALUMBRAMENTOS*,  
DE MARIA LÚCIA DAL FARRA**

Passo Fundo

2017

NEILISA MOREIRA MARIN

**A PERCEPÇÃO DA PAISAGEM LITERÁRIA EM *ALUMBRAMENTOS*,  
DE MARIA LÚCIA DAL FARRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, sob orientação da Profa. Dra. Márcia Helena Saldanha Barbosa.

Passo Fundo

2017

CIP – Catalogação na Publicação

---

M337p Marin, Neilisa Moreira  
A percepção da paisagem literária em alumbramentos,  
de Maria Lúcia Dal Farra / Neilisa Moreira Marin. – 2017.  
83 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Helena Saldanha  
Barbosa.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de  
Passo Fundo, 2017.

1. Paisagens literárias. 2. Poesia brasileira. 3. Estilo  
literário. 4. Crítica. I. Barbosa, Márcia Helena Saldanha,  
orientadora. II. Título.

CDU: 869.0(81).09

---

Catálogo: Bibliotecário Luís Diego Dias de S. da Silva – CRB 10/2241

NEILISA MOREIRA MARIN

**A PERCEPÇÃO DA PAISAGEM LITERÁRIA EM *ALUMBRAMENTOS*,  
DE MARIA LÚCIA DAL FARRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, sob orientação da Profa. Dra. Márcia Helena Saldanha Barbosa.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Professora orientadora: Dra. Márcia Helena Saldanha Barbosa

---

Professor Dr.

---

Professor Dr.

---

Passo Fundo

2017

Dedico este trabalho à Maria Carolina, luz da minha vida e razão da minha existência, por quem meus pés caminham e ignoram as pedras.

## AGRADECIMENTOS

Por alguma razão, desde que o li pela primeira vez, sempre concebi o verso de Carlos Drummond de Andrade como uma espécie de sinopse para muitos dos eventos que marcaram minha vida:

“No meio do caminho tinha uma pedra.”

Uma, não. Várias. No meio, no início e no final de cada caminho. Neste, em específico, tantas foram as pedras – muitas as que joguei e tantas outras nas quais tropecei – que até cogitei não haver motivos para que esta página tomasse forma.

Subitamente, uma revelação: não fossem essas mesmas pedras, que me feriram, mas me impeliram a levantar e a prosseguir, nenhuma das páginas que seguem teria razão de ser.

É a essas pedras, portanto, que dirijo o meu agradecimento, porque se nenhuma delas tivesse me atingido, ou me abatido, eu fatalmente não teria a percepção sobre o quanto algumas presenças foram determinantes nesse trajeto: atiraram-me a primeira pedra, mas não me negaram o afago; apontaram-me o caminho, quando tudo era escuridão; transformaram em trilha o que poderia estar reduzido a obstáculos.

Ah, pedras, em mão hábeis e benevolentes, vocês edificaram!

E eu sou grata, imensamente!

A uma Força Maior, por me oportunizar viver, dar-me forças para mudar o que é possível e resignação para aceitar o imutável; sobretudo, por, da Sua forma, ter-me conduzido até aqui.

À Maria Carolina, que me fez compreender e vivenciar a maternidade como uma missão divina, pois é a única relação através da qual o ser humano é capaz de entregar a própria vida por outra.

Aos meus padrinhos, Odone e Nair das Neves, também pai e mãe, os quais, mesmo a distância, são torcedores incansáveis, sempre presentes e atuantes, sejam os momentos de plenitude ou de dificuldade.

Ao Gleison Miguel Kichel, pai de minha filha, que, por inúmeras vezes, e com tanto desprendimento, abdicou do lazer e do descanso nos feriados e finais de semana, sempre em favor das minhas necessidades. Sei que os momentos vividos com a Maria não lhe implicaram sacrifício algum, e ele o faria sob qualquer condição, pai extremado que é. Ainda assim, sou imensamente grata por ter suprido a minha ausência contumaz, fosse nas brincadeiras de roda, nos passeios de bicicleta ou na leitura de histórias; no chá com as bonecas, na visita ao

dentista ou durante o corte de cabelo; enfim, nas situações cotidianas em que uma mãe, quando falta, sente-se inevitavelmente fracassada.

Àquele que, mesmo em razão dos desencontros da vida, será para sempre lembrado, não importando os caminhos que o plano superior nos impuser. Agradeço pela força e apoio em todas as horas, pela paciência e companheirismo incondicionais; pelas funções paternas tão carinhosamente desempenhadas junto à minha preciosa Maria, que sempre o teve como um pai do coração; pelas taças de vinho oferecidas, pelas refeições saborosas servidas durante a nossa convivência enquanto eu degustava apenas poemas e teoria. Obrigada por ter me impulsionado e me motivado sempre, por ter acreditado em mim quando eu mesma já não dispunha de recursos para tal.

Aos amigos próximos e fiéis que, ao seu modo, estiveram presentes, encorajando-me a persistir.

À enfermidade, a maior e a mais impiedosa das pedras, quis esmagar-me, aniquilar-me, porque, ainda que temporariamente, tornou-me improdutiva, inerte, vegetativa. Mas não sucumbi à aparente derrota. Então, nenhuma alternativa restava a não ser quebrá-la, em mil pedaços. E, dos estilhaços, ressurgi mais forte, mais consciente e mais preparada para enfrentar os percalços da vida.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, pela oportunidade de qualificação e pela disponibilização de excelentes profissionais que muito auxiliaram no desenvolvimento de minha pesquisa; em especial, à Coordenadora do Programa, professora Dra. Fabiane Verardi Burlamaque, pelo ajuste concedido durante o meu período de recuperação e posterior retomada dos estudos.

À minha orientadora, professora Dra. Márcia Helena Saldanha Barbosa, por acolher-me, ainda que no meio do caminho, em seu seletivo grupo de orientandos, o que constituiu um duplo desafio: conduzir uma mestranda que migrava de uma linha de pesquisa ao estudo de uma teoria literária francesa, a ser analisada nos textos líricos de uma poetisa brasileira – que pedreira! Agradeço-lhe pela competência, pelo conhecimento, pela tenacidade e pelo trato que teve comigo – tolerando os meus vácuos, quebrando a minha resistência e apontando-me a direção a seguir; pela disponibilidade e humanidade doadas durante todo o percurso da escrita; pelo carinho e pela compreensão, sem os quais, naquele momento de fragilidade, eu não teria prosseguido. Isso, em minha concepção, elevou a relação orientadora-orientanda a outro patamar, revelando uma relação que se estabelece entre mãe e filha. Obrigada, de coração! Não teria sido possível sem você.

Assim, estou certa de que, por mais que passem os anos e por mais difíceis ou pedregosos sejam os próximos caminhos.

Nunca me esquecerei desse acontecimento  
na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
tinha uma pedra.

Uma, não. Várias. Todas elas, hoje, transformadas em belos ornamentos, obeliscos que ainda podem tomar novas formas. Aqueles que os encontrem nas próximas páginas devem saber que foram lapidados não só por mim, mas também pelas mãos daqueles que trilharam comigo esse árduo caminho, em partes ou em sua completude. Não importa. Mais do que ter encerrado esse caminho, ainda que momentaneamente, valeu ter construído e admirado a beleza do percurso.



“O verdadeiro gênio estremece diante da incompletude –  
imperfeição – e prefere o silêncio a dizer algo que não seja  
tudo que deve ser dito.” Edgar Allan Poe

## RESUMO

Este estudo objetiva descrever a teoria da paisagem literária proposta por Michel Collot (2013) e analisá-la em alguns dos poemas contidos em *Alumbramentos* (2011), de Maria Lúcia Dal Farra. Sabe-se que a poesia de Dal Farra tem despertado o interesse de acadêmicos e pesquisadores pela percepção da paisagem em sua obra, cuja matéria-prima pode consistir em um novo delineamento sobre o fazer poético, tanto em suas formas de produção quanto de recepção. Neste trabalho, a paisagem literária é compreendida como o “estar no mundo” através da escrita, princípio instituído pelo professor, pesquisador e ensaísta Michel Collot (2013), em cujo principal título, *Poética e Filosofia da Paisagem* (2013), encontra-se a grande contribuição teórica para este estudo. A análise dos poemas selecionados demonstrou que, a partir da recorrência a determinados eixos temáticos, a paisagem inscreve-se em três noções ao mesmo tempo distintas e indissociáveis: a alteridade, a intercorporeidade, as estruturas da criação poética e a emoção lírica, uma vez que o chamado fenômeno-paisagem se constitui por intermédio da linguagem.

**Palavras-chave:** Paisagem. Alteridade. Intercorporeidade. Linguagem poética. Emoção lírica.

## ABSTRACT

This study aims to describe the theory of the literary landscape proposed by Michel Collot (2013), and to analyze it in some of the poems contained in *Alumbramentos* (2011), by Maria Lúcia Dal Farra. It is known that the poetry of Dal Farra has aroused the interest of scholars and researchers for the perception of the landscape in his work, whose raw material may consist of a new design on the poetic making, both in its forms of production and reception. In this work, the literary landscape is understood as the "being in the world" through writing, a principle instituted by the teacher, researcher and essayist Michel Collot (2013), whose main title, *Poetics and Philosophy of Landscape* (2013) The great theoretical contribution to this study. The analysis of the selected poems showed that, from the recurrence to certain thematic axes, the landscape is inscribed based on three notions at the same time distinct and inseparable: alterity, intercorporeidade, structures of poetic creation and lyrical emotion, once That the so-called landscape phenomenon is constituted through language.

**Keywords:** Landscape. Otherness. Intercorporeidade. Poetic language. Lyrical emotion.

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
2	<b>PERCEPÇÃO, PERSPECTIVA E PAISAGEM SEGUNDO A CRÍTICA TEMÁTICA</b> .....	13
2.1	A PAISAGEM EM SEUS DESDOBRAMENTOS: NOÇÕES DE PARTE E HORIZONTE.....	13
2.2	A EXPERIÊNCIA DA ESCRITA: INTERCORPOREIDADE E EMOÇÃO POÉTICA .....	21
2.3	APELO, ESPERA E ERRÂNCIA: MOMENTOS DA CRIAÇÃO POÉTICA.....	28
3	<b>MARIA LÚCIA DAL FARRA: DA CRÍTICA LITERÁRIA AO FAZER POÉTICO</b> .....	37
3.1	UMA TRAJETÓRIA EM EXPANSÃO .....	37
3.2	O FAZER POÉTICO SEGUNDO A AUTORA .....	41
3.3	<i>ALUMBRAMENTOS</i> PELA CRÍTICA.....	47
4	<b>O “ESTAR NO MUNDO” ATRAVÉS DA ESCRITA</b> .....	56
4.1	INTERCORPOREIDADE E ALTERIDADE ENTRE NATUREZA E FEMININO ...	56
4.2	ESTRUTURAS DA CRIAÇÃO POÉTICA E EMOÇÃO LÍRICA.....	68
5	<b>CONCLUSÃO</b> .....	79
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	82

## 1 INTRODUÇÃO

Sabe-se que, historicamente, o conceito de paisagem esteve ligado à pintura ou à geografia, sendo recente sua associação a áreas de conhecimento como a história da arte, a semiologia, a arquitetura, a sociologia, a psicologia, a antropologia e a filosofia, em nível morfológico, simbólico ou semântico. A concepção literária acerca da paisagem – associada a perspectivas e pressupostos diversos – evidencia um ponto importante, uma vez que esta é compreendida como uma *construção* – o que envolve percepção, concepção e ação – para constituir uma estrutura de sentidos. A essa noção corresponde a ideia de que a percepção da paisagem literária consiste em *estar no mundo e estar na escrita*, esses lugares de habitação social, cultural e estética. Assim instituída, a presença ou ausência da paisagem no tecido literário contemporâneo, tão marcado pela visualidade, revela leituras críticas do mundo, que evidenciam a relação complexa entre natureza e perspectiva, seja expondo experiências de perda ou deslocamento, seja reconhecendo singularidades culturais.

Precursor dos recentes estudos sobre poética e filosofia da paisagem na literatura, o professor, poeta e ensaísta francês Michel Collot, cujas publicações, desde os anos 1980, apresentam o percurso de suas reflexões sobre o tema na poética contemporânea, é referência a todos aqueles que se interessam pela composição da escrita literária e pela cultura. No campo da literatura, em específico, tal enfoque tem desencadeado inúmeras pesquisas, de modo a se constituir, no Brasil, em 2009, o grupo UFF-UFMA/CNPq “Estudos de paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa”, que, por intermédio de professores, graduandos em iniciação científica e pós-graduandos de diferentes universidades brasileiras, além de pesquisadores portugueses e franceses, dedica-se ao desenvolvimento de uma abordagem teórico-metodológica sobre a noção de paisagem e suas implicações no discurso literário. Paralelamente, investe na publicação e divulgação de seus avanços para a abertura de novas perspectivas sobre o tema, ainda tão parcamente exploradas.

Dessa forma, é objetivo desta pesquisa analisar a paisagem literária presente nos poemas de *Alumbramentos*, de Maria Lúcia Dal Farra, à luz das teses do pesquisador e ensaísta Michel Collot. Com isso, pretende-se demonstrar que as noções de alteridade e intercorporeidade, bem como a emoção lírica, são fenômenos produzidos pela linguagem, o que se evidencia em diferentes momentos da criação poética. A escolha pela obra de Dal Farra deveu-se ao fato de que a escritora, atualmente, tem atingido grande repercussão no cenário literário brasileiro, sobretudo como poetisa. Sua lírica é composta de três obras: Livro de auras (1994), Livro de possuídos (2002) e Alumbramentos (2011), vencedora do Prêmio

Jabuti, na edição de 2012. Nesta, em especial, verifica-se a tensão constituinte de toda grande lírica: de um lado, há uma sensibilidade singular que capta o mundo numa perspectiva analógica, trazendo à tona um universo de caráter simbólico; de outro, uma escrita que demonstra amplo domínio do fazer estético, cultivando certa racionalidade formal, o que evidencia a observação do cotidiano e o apuro linguístico, numa lírica que transcende o trivial.

Nessa perspectiva, o trabalho desdobrou-se em três etapas. A primeira delas consistiu na revisão bibliográfica dos ensaios de Collot e de suas reflexões acerca dos estudos sobre paisagem, que apontam sobre a específica relação da paisagem com o texto poético. Esse momento objetivou, primordialmente, ressignificar o conceito de paisagem literária no texto lírico, revelando-o pelas noções de parte e horizonte, pelas relações entre a emoção lírica e a materialidade da escrita e, fundamentalmente, pelos momentos que envolvem a criação poética: o apelo, a espera e a errância. À segunda etapa coube o levantamento dos dados biobibliográficos de Maria Lúcia Dal Farra, de sua concepção sobre o próprio fazer poético e da fortuna crítica publicada sobre a escritora. A terceira tratou da percepção do efeito-paisagem na análise dos poemas selecionados de *Alumbramentos* (2011), cujos temas, tais como a natureza, a sensualidade e o erotismo femininos e a transitoriedade da vida, foram vinculados aos princípios da intercorporeidade e da alteridade, revelando que a emoção lírica produzida pelo texto é consequência dos momentos por que passa a criação poética.

Durante esse percurso, por fim, pretendeu-se demonstrar a relevância que os estudos sobre a paisagem literária podem assumir no meio acadêmico, incidindo diretamente sobre as formas de produção e de recepção do texto lírico, um dos gêneros mais expressivos da Grande Literatura. Além disso, buscou-se enriquecer a fortuna crítica sobre Maria Lúcia Dal Farra que, embora já consagrada como crítica e ensaísta, ainda é pouco reconhecida por sua atuação como poetisa.

## 2 PERCEPÇÃO, PERSPECTIVA E PAISAGEM SEGUNDO A CRÍTICA TEMÁTICA

Ainda antes de ter atingido notoriedade no meio literário com a teoria da paisagem, Collot (2013, p. 74) afirmava que “o privilégio concedido pela modernidade ao trabalho com a língua ofuscou por vezes o fato de que a literatura é também a expressão de um mundo e de um sujeito. [...] Mas, desde os anos 1980, muitos escritores [...] sentiram a necessidade de reposicionar em seu trabalho a experiência do mundo e a expressão da subjetividade.” Esta, enquanto construção decorrente do ponto de vista de um sujeito, somente se constitui e se revela no contato com o mundo e com os outros, o que possibilita a percepção da paisagem – um espaço subjetivo e imaginário.

Embora recusada pelas vanguardas do século XX – porque muito ligada a uma tradição idealista e em particular à lírica romântica –, a paisagem teve seu conceito resgatado pelo lirismo moderno, que se incumbiu de marcá-la como a expressão de uma emotividade que faz com que o sujeito lírico saia de si para se lançar ao encontro do mundo. Assim, torna-se o lirismo poético inseparável de uma percepção sobre a matéria do mundo e das palavras, implicando a percepção da paisagem como percepção sobre o estar no mundo e o estar na escrita, a partir das experiências de sujeitos individuais ou coletivos.

### 2.1 A PAISAGEM EM SEUS DESDOBRAMENTOS: NOÇÕES DE PARTE E HORIZONTE

Michel Collot, pensador da poesia moderna e da paisagem, tem publicado inúmeras obras que apresentam os percursos de suas reflexões e constituem uma das mais fortes abordagens do fato poético na contemporaneidade. Nascido na década de 50, formou-se numa época em que dominavam, na França, os estudos do Estruturalismo, com forte preocupação textualista. Em reação ao que considerava a *clôture du texte* (clausura do texto), voltou-se para o pensamento fenomenológico e para a crítica temática de Jean-Pierre Richard, delineando seus próprios caminhos de compreensão do literário, especialmente da poesia. Seus escritos demonstram claramente a posição crítica assumida: a palavra literária é inseparável do movimento de emoção que conduz o poeta ao reencontro com o mundo, numa atenção relacional que revela a subjetividade conectada à alteridade. Segundo o teórico, só se pode falar de paisagem a partir de sua percepção, pois ela constitui o aspecto visível, perceptível do espaço, porém

a “paisagem” de um escritor não se reduz a qualquer um dos lugares onde ele viveu, viajou ou trabalhou. Ele não é nem mesmo uma composição mais ou menos sutil desses referentes geográficos e biográficos, mas uma constelação original de significados produzidos pela escrita. (COLLOT, 2013, p. 58).

Essa reflexão estrutura-se em torno daquilo que se denomina “pensamento-paisagem”, que tem por base a interação entre sujeito e território, visto que “a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: um local, um olhar e uma imagem.” (COLLOT, 2013, p. 17). Assim, a paisagem torna-se elemento premente na poesia, uma vez que ocupa o local do “encontro entre o mundo e um ponto de vista”, não sendo “nem pura representação, nem uma simples presença.” (COLLOT, 2013, p. 18). Assim, Collot (2013) estrutura sua forma de pensar a poesia sob o olhar que se expande no horizonte do visível, por sua vez, preenchido pela linguagem.

Nessa linha de raciocínio, a paisagem encontra-se no local do olhar, molda-se a partir da interação do eu com o espaço, instituindo-se como essa tentativa permanente de síntese. Se “a paisagem é o lugar de uma troca em duplo sentido entre o eu que se objetiva e o mundo que se interioriza” (COLLOT, 2013, p. 89) e se ela pode ser compreendida como local de aliança entre o interior e o exterior, esse caminho de mão dupla remete ao fato de que a poesia, como um local de manifestação da cultura é, também, paisagem, posto que é, enfim, o produto de um fenômeno de encontros: cultura e natureza, olhar e horizonte, pensamento e ação; quem vê e quem é visto.

Dessa forma, só se pode falar de paisagem a partir de sua percepção. Com efeito, em oposição a outras entidades espaciais, a paisagem define-se inicialmente como espaço percebido: ela constitui “o aspecto visível, perceptível do espaço.” (COLLOT, 2012, p. 11). Assim, a paisagem não se limita a receber passivamente os dados sensoriais, mas os organiza para lhes dar um sentido. A paisagem percebida é, desse modo, construída e simbólica, e suas significações estão ligadas à existência e ao inconsciente do sujeito que a percebe.

Segundo os preceitos de Collot (2012), a paisagem é definida do ponto de vista a partir do qual ela é examinada, supondo-se como condição de sua existência a atividade constituinte de um sujeito na relação de solidariedade entre paisagem percebida e sujeito perceptivo, quando está envolvido um duplo sentido: enquanto *horizonte*, “a paisagem se confunde com o campo visual daquele que olha, mas ao mesmo tempo toda consciência sendo consciência de [...], o sujeito se confunde com seu horizonte e se define como ser-no-mundo.” (COLLOT, 2012, p. 12). Desse modo, a paisagem revela-se numa experiência em que sujeito e objeto são inseparáveis, não somente porque o objeto espacial é constituído pelo sujeito, mas também



porque o sujeito, por sua vez, encontra-se englobado pelo espaço, posto que o mundo está não apenas diante dele, mas ao seu redor.

Portanto, a paisagem oferece ao olhar apenas “uma parte da região” (COLLOT, 2012, p. 14), cuja limitação leva em conta a posição do espectador – determinando a extensão do seu campo visual – e a região observada. Essa mesma limitação se manifesta tanto pela circunscrição da paisagem a uma linha além da qual mais nada é visível, o horizonte externo, quanto pela existência, no interior do campo assim delimitado, de partes não visíveis, o horizonte interno. Essa dialética do visível e do invisível representa uma porção do espaço em sua totalidade, enquanto “uma paisagem caracteriza-se necessariamente por espaços que não são visíveis” (COLLOT, 2012, p. 15) de determinado ponto de vista.

Esse é um dos aspectos da estrutura do horizonte que a fenomenologia revelou como ponto principal da experiência do sensível e que faz com que um objeto jamais seja percebido senão em relação com os outros no interior de um campo, de um horizonte externo. O outro aspecto da estrutura do horizonte manifesta, ainda mais nitidamente, que a percepção já é um ato de pensamento. Tal percepção não somente reúne e organiza os dados dos sentidos, mas integra o que não lhe é dado diretamente, fazendo com que todo visível comporte uma parte de invisível, o que vale igualmente para a paisagem, tendo em vista que:

O horizonte interior de um objeto não pode se tornar objeto sem que os objetos ao redor se tornem horizonte [...] Na visão, apoio meu olhar sobre um fragmento da paisagem; ele se anima e se desdobra, os outros objetos recuam na margem [...], mas não deixam de estar lá. Ora, com eles tenho à minha disposição seus horizontes, nos quais está implicado, visto numa visão marginal, [...]. Ver é entrar num universo de seres que se mostram, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros. (COLLOT, 2013, p. 24).

Nessa perspectiva, o horizonte da paisagem nada mais é que uma manifestação dessa ocultação das coisas. Ele não permite ver a extensão de um objeto senão ocultando outras dimensões do olhar, das quais, no entanto, é perceptível a presença, possibilitando que a experiência individual se comunique com o mundo externo. Isso significa que todo objeto percebido no espaço comporta uma face oculta que, se escapa ao olhar, não deixa de ser levada em conta pela inteligência perceptiva para determinar o sentido próprio do objeto, já que as falhas no invisível são também o que articula o campo visual do sujeito com o de outros sujeitos. Portanto, o que é invisível para um em determinado instante é o que outro, no mesmo momento, pode ver, de modo que a estrutura do horizonte da paisagem se revela como o lugar de uma convivência, cuja limitação do espaço visível contribui para assegurar a unidade da própria paisagem. Assim,

a visão atual não está limitada ao que meu campo visual me oferece efetivamente [...]. Meu ponto de vista é, para mim, bem menos uma limitação de minha experiência do que uma maneira de deslizar pelo mundo inteiro. Quando olho o horizonte, ele não me faz pensar nesta outra *paisagem* que eu veria se estivesse lá, [...] mas todas as *paisagens* já estão lá, no encadeamento consoante e na infinidade aberta de suas perspectivas. [...] Através do meu campo perceptivo com seus horizontes espaciais, estou presente no meu meio, coexistindo com todas as outras *paisagens* que se estendem para além, e todas essas perspectivas formam, juntas, uma única onda temporal, um instante de mundo. (COLLOT, 2013, p. 24-25).

Sob essa perspectiva, é exatamente porque não se pode vê-la por completo que a paisagem se constitui como totalidade coerente; ela forma um todo inapreensível de uma só vista, porque é fragmentária, um conjunto que não se define senão pela exclusão de determinado número de elementos heterogêneos. Desse modo, o horizonte delimita um espaço homogêneo, no qual todos os objetos dispersos anteriormente se reúnem. Essa convergência de elementos constitutivos também torna a paisagem apta a significar: ela se apresenta como uma unidade de sentido, “fala” àquele que olha. Por essa razão, a percepção da paisagem pode ser compreendida como um chamado aos sentidos, “um espaço plástico, apto a ser refeito por cada percepção individual que, por sua vez, pode vir a enriquecer, caso consiga se expressar, as representações coletivas.” (COLLOT, 2013, p. 28). Isso porque a paisagem é sempre vista por alguém de algum lugar, o que lhe determina um horizonte, cujos contornos são definidos por esse ponto de vista, o qual se revela em uma experiência em que sujeito e objeto são inseparáveis, uma vez que

a configuração dos lugares, a forma dos objetos, as linhas do relevo variam segundo a posição do espectador, em função desse “Eu-Aqui-Agora” [...]. A linha do horizonte é a marca exemplar desta aliança entre a paisagem e o sujeito que a observa. Que venha esta a mover-se, e é o próprio limite da paisagem que se desloca: se avançamos, o horizonte avança conosco. Ele é apenas uma perspectiva, seus contornos confundem-se com os de meu campo visual, seu ponto de fuga corresponde a meu próprio ponto de vista: ele parece caber em meu olhar. (COLLOT, 2010, p. 206).

Assim, o horizonte aparece como a fronteira que permite ao sujeito apropriar-se da paisagem, definindo-a como seu território, como espaço ao alcance do olhar e à disposição do corpo, pois a paisagem não é mais apenas vista, ela é habitada. O percurso do olhar, por sua vez, apenas antecipa os movimentos do corpo; o ver remete imediatamente a um poder, implicando que o horizonte seja definido tanto pelo raio de ação quanto pelo raio visual.

Desse modo, uma vez ligada a um ponto de vista essencialmente subjetivo, a paisagem é sentida como um prolongamento do espaço pessoal e serve de espelho à emoção, refletindo os estados de alma. Nesse sentido, a distância que une o sujeito ao horizonte ao mesmo tempo

em que dele o separa corresponde à própria estrutura de subjetividade, cujo destino, conforme Collot (2010, p. 207), “é ter de encontrar-se para além de uma distância sempre mantida de si para si, já que a paisagem possui um significado indissociavelmente espacial e temporal.” Em decorrência disso, o horizonte é imediatamente a imagem do futuro, pois o olhar dirige-se a ele num movimento que sintetiza duas dimensões: *lá*, portanto, é daqui a pouco ou amanhã, visto que *lá* se estará à medida que progride o percurso no espaço.

Segundo Collot (2010), é a estatura do corpo, levantado no espaço, que dá ao olhar o recuo necessário ao desdobramento de um horizonte – cujo significado, em grego, corresponde “àquilo que delimita”. Por isso, a própria verticalidade tem seus limites, já que o corpo permanece preso à paisagem, implicando que se veja apenas uma parte dela. O horizonte, o qual abre um território perceptivo rumo ao longínquo, circunscreve esse corpo ao interior de uma fronteira intransponível, já que

meu olhar abraça o horizonte, mas continua envolvido por ele. Eu não me “represento” a paisagem de fora, estou eu mesmo nela *presente*; só tenho uma *tomada de posição* sobre ela porque estou preso em suas dobras. Não sou um puro espírito, capaz de sobrevoar o mundo em uma visão perfeitamente panorâmica. Meu corpo me designa um lugar no próprio centro da paisagem que olho. É graças a ele que posso apreender “o campo”, modificar meu ponto de vista. No entanto, é ele também que me liga ao *aqui*, impedindo-me de ver mais longe que *lá*. Pois seu peso o impede de decolar completamente longe do chão, e o mantém prisioneiro dos relevos. E ele não possui o dom da ubiqüidade: ele só pode descobrir de uma só vez um “único aspecto” da paisagem. (COLLOT, 2010, p. 209).

Isso significa que todo ponto de vista é também um ponto de não visão, tendo em vista que toda perspectiva exclui as outras: a paisagem é *parcial* porque é *parcial*. Assim, um corpo só se abre ao visível retirando-se uma parte dele, pois um campo visual é cercado por um cinturão de invisibilidade: aquém do olhar, pela mancha cega do corpo, além, pela linha do horizonte. Essas duas “áreas de sombra” deslocam-se simultaneamente e organizam-se secundamente; por mais que se mude o ponto de vista, continua-se refém desse duplo invisível, pois

o horizonte me segue como uma sombra; não posso separar-me um pouco mais dele do que o volume obscuro de meu próprio corpo. Eles são indissociáveis, um e outro testemunhando meu enraizamento na espessura do mundo, de minha encarnação. Tenho um horizonte porque possuo um corpo; um e outro traçam os limites de minha finitude. (COLLOT, 2010, p. 209).

Essa dialética do visível e do invisível verifica-se não apenas na periferia da paisagem, como também, na maioria dos casos, em seu próprio seio, porque nela o invisível se junta ao

visível, posto que a paisagem é *horizonte*, e não *panorama*. Ele não dá a ver *tudo*, constituindo uma restrição que, longe de ser puramente negativa, está, antes de tudo, ligada à pluridimensionalidade do espaço. Desse modo, se a paisagem tiver partes escondidas, é porque comporta um relevo e se organiza segundo uma escala de pontos sucessivos que se amalgamam uns aos outros.

Em paralelo, essa limitação da visibilidade faz da paisagem uma “estrutura de apelo”: incompleta, ela pede para ser completada por uma intervenção ativa do sujeito, o qual deve esforçar-se para preencher as lacunas da paisagem por meio da imaginação, da palavra ou do movimento. Assim, o horizonte da paisagem é apenas um caso particular da estrutura de horizonte que rege a percepção do espaço, uma vez que

toda coisa vista possui uma face oculta, a qual, se não estiver *presente* em meu campo visual, nem por isso está pura e simplesmente ausente. Ela está integrada ao significado da coisa pela inteligência perceptiva, que completa os dados sensoriais por uma re-presentação, ou melhor, por uma a-presentação que foge aos sentidos. O horizonte subtrai ao olhar e abre-se ao olho da mente. Limite dos sentidos, ele é, também, apelo de sentido. O invisível solicita a imagem. (COLLOT, 2010, p. 210).

Conclui-se, assim, que a paisagem visível é apenas um esboço prolongado pelo trabalho da imaginação, de maneira que suas partes ocultadas devem ser adivinhadas. Esse ato de adivinhação se produz subconscientemente em toda uma percepção da paisagem. Assim, pelas falhas do visível, insinua-se linguagem e imagens, determinando que a paisagem percebida continue representando uma paisagem imaginária. Por isso, atrás de toda paisagem esconde-se outra paisagem a ser descoberta. Uma vez que uma parte oculta torne-se visível, outra se subtrai, implicando que todo horizonte transposto desemboque em outro horizonte. Tal recuo confere à paisagem uma profundidade infinita, pois se revela sempre outra diferente do que se havia pensado.

No entanto, ela possui também uma dimensão intersubjetiva, que marca o lugar reservado ao ponto de vista do outro. Isso significa que, num mesmo momento, aquilo que um dado sujeito não pode ver da paisagem pode constituir-se no que outros podem ver. Assim, o horizonte define a paisagem como um território perceptivo, tomado pelo círculo do olhar e dos atos daquele que olha, delimitado em razão de um ponto de vista, o qual articula também o espaço a uma irreduzível alteridade. Desse modo, um sujeito se altera porque se incorpora à paisagem. Assim, sendo o lugar do Outro, o horizonte torna-se objeto de desejo, pois a linha que fecha a paisagem abre-a, na verdade, para outro lugar, outro mundo, uma vez que a falta é

o que determina a exploração da paisagem. Portanto, a paisagem se constitui numa movimentação em princípio infinita, uma vez que seu objetivo é inacessível,

[...] o horizonte recua à medida que avanço em direção a ele. Certamente descobrirei novos horizontes, mas não saberia atingir o próprio horizonte. Sempre me escapará algo da paisagem, que será atributo de um outro olhar.[...] O desejo do horizonte não saberia satisfazer-se de um novo aqui: [...] o horizonte, do qual é impossível aproximar-se, não é um objeto espacial. [...] ele não é um lugar: [...] Lugar que não é lugar, utopia do desejo, que nenhum deslocamento no espaço permite alcançar. (COLLOT, 2010, p. 212).

No entanto, esse não lugar que é o horizonte funda a coesão do lugar, faz dele uma *paisagem*, ou seja, um conjunto homogêneo. É justamente por não deixar ver *tudo* que a paisagem pode ser abarcada como uma *totalidade* coerente. Ela forma uma unidade que pode ser percebida com um golpe de vista, porque joga para a periferia toda uma massa de informações que o olhar não poderia assimilar. Todo conjunto define-se pela exclusão de certo número de elementos heterogêneos. Impondo um limite ao caos sensorial, o horizonte circunscreve um espaço unitário, no qual todos os objetos dispersados anteriormente se reúnem.

Assim, a linha do horizonte assume essa função de *fechamento*, indispensável à constituição de uma forma, capaz de cercar a paisagem como um quadro, isolando-a de qualquer ambiente suscetível ao impedimento da percepção de sua unidade interna. Por outro lado, a paisagem mais próxima do horizonte beneficia-se de um inegável privilégio estético, o que se deve ao fato de que o olhar dispõe de um recurso necessário para uma “visão de conjunto” em relação a ela. Se não há paisagem sem distância, é porque apenas o distanciamento permite aos objetos reagruparem-se sob o olhar. A paisagem apresenta-se, assim, como unidade perceptiva e estética, mas também como unidade aberta de *sentido*, tendo-se em vista que

se dizemos voluntariamente que a paisagem nos “fala”, não é apenas porque o horizonte estabelece entre ela e nós, no modo de uma proximidade distante, uma tal intimidade que podemos projetar nele as grandes direções significativas de nossa existência, é também porque ela própria parece *fazer sinal*, ou se fazer sinal. Não que ela constitua um sistema semiótico fechado e acabado nele mesmo, mas ela se organiza segundo certas estruturas que são também *apelos de sentido*, e que a tornam apta a ser falada. (COLLOT, 2010, p. 214).

Desse modo, uma das condições essenciais à elaboração de um sentido é, sem dúvida, a que opõe o *aqui* da paisagem a uma outra parte do horizonte, supondo-se que um lugar só pode ser abarcado se fixado em relação a outro lugar. Em decorrência disso, a relação do

corpo com o horizonte constitui o eixo de uma verdadeira organização semântica do espaço, que repousa, por sua vez, em junções como do vertical e do horizontal, do dentro e do fora, do englobado e do englobante. Enfim, todas essas redes de significados só se tornam possíveis pela relação de conjunto criado em uma margem que é da ordem, e não do sentido, uma vez que a paisagem constitui-se como totalidade significante apenas graças a um elemento não totalizável. Por conseguinte, o horizonte opõe-se à paisagem como o negativo necessário à emergência do positivo, como o fundo à figura, o invisível ao visível, o infinito ao finito. Isso porque

o horizonte é fabuloso na medida em que, para ele, o espaço é “poeticamente disposto” como “fábula dele mesmo”, e presta-se à fabulação poética. Ele permite que se esboce, na própria paisagem, um sentido, todavia impede que esta se petrifique em um sistema fechado de significados. Ele não constitui um “texto”, que bastaria decifrar, mas uma “fábula”, um enigma a ser interpretado. (COLLOT, 2010, p. 215).

Nessa perspectiva, o horizonte surge como uma realidade paradoxal, visto que não é nem interno nem externo. Ele não pode estar localizado em nenhum ponto do espaço objetivo. No entanto, não é uma percepção puramente subjetiva: seu traçado depende ao mesmo tempo do ponto de vista do observador e do relevo da região observada. Logo, o horizonte define a paisagem como um lugar de troca entre objeto e sujeito, como um espaço transitório, na articulação do dentro e do fora, mas também do Eu e do Outro. Efetivamente, ele circunscreve um território ao qual estão presos os sentidos e movimentos, continuando ele mesmo invisível e inacessível. Além disso, faz da própria paisagem uma totalidade incompleta, encerrando-a na perfeição de uma figura eminentemente visível e legível, porém à beira do invisível e do ilimitado.

O horizonte, durante muito tempo, representou para os poetas românticos o limiar de Outro mundo, a imagem de um absoluto. No entanto, para a consciência moderna, o horizonte passa a ser vazio. Isso porque simboliza a relação paradoxal que a poesia mantém com o sensível, a ele abrindo-se para ultrapassá-lo e mudá-lo de lugar. O horizonte, inscrevendo o visível no invisível, dirige um apelo irresistível à imaginação e à escrita, de maneira que os poetas modernos pedem, a ele, não mais o acesso a Outro mundo, mas a revelação de que esse mundo é diferente do que se crê, pois ele recebe uma reserva inesgotável de novas perspectivas: não é mais a imagem semelhante de uma identidade própria, mas a distância interior de uma íntima alteridade, pois

o horizonte é o que resta da paisagem quando se faz tabula rasa de todo o supérfluo; é a paisagem desfigurada, reduzida a essa linha essencial que marca a ligação do indissolúvel entre o sujeito e o mundo e abre o visível para o invisível e o possível. É também, portanto, o ponto em que tudo pode se inverter, o limiar em que um novo dia pode nascer e ao qual o poeta deve se manter atento, como um guardião ou um vigia. (COLLOT, 2013, p. 158).

O poeta, então, em sua travessia pela linguagem, encontra, também, esse fundo insondável, que o remete de palavra em palavra, sem que nenhuma jamais coincida exatamente com o que ele pretende dizer. Tal negatividade – com a qual a linguagem poética se confronta – é expressa pela fuga do horizonte, tornada a “experiência dos limites”, posto que parece traçar, à beira do invisível e do indizível, uma primeira linha de escrita.

## 2.2 A EXPERIÊNCIA DA ESCRITA: INTERCORPOREIDADE E EMOÇÃO POÉTICA

Sabe-se que, desde o Romantismo, o lirismo foi definido como a expressão da subjetividade, e não de um objeto exterior. Por essa razão, ao poeta lírico cabia um mundo subjetivo limitado e circunscrito, fechado em si mesmo, de maneira que as circunstâncias exteriores não lhe eram senão um pretexto para se exprimir a si mesmo, com seu estado de alma.

Modernamente, no entanto, admite-se que “o elemento subjetivo da poesia lírica sobressai de uma maneira mais explícita quando um acontecimento real, uma situação real se oferecem ao poeta [...], como se essa circunstância ou esse acontecimento desencadeasse nele sentimentos ainda latentes” (COLLOT, 2013, p. 221), pois há estados de alma tão profundamente escondidos na intimidade do sujeito que não podem, paradoxalmente, revelar-se, a não ser projetando-se para fora. Nesse sentido, *estar fora de si* é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, por isso mesmo, ser projetado para o exterior. Esses dois sentidos da expressão parecem constitutivos da emoção lírica, que perturba o sujeito no mais íntimo de si mesmo e o leva ao encontro do mundo e do outro.

Nessa lógica, Collot (2013) faz referência a Platão, para quem o poeta só se torna “capaz de criar” a partir do momento em que ele está fora de si (*ekphrôn*) e em que “seu espírito não reside mais nele” (*meketi en autô enè*). Ele não se possui mais à medida que ele é possuído (*katechomenos*) por uma instância ao mesmo tempo interior e radicalmente estranha: ele está habitado por um deus (*entheos*) e por um canto, que o “embarca” nas vias do ritmo e da harmonia.

Essa possessão e essa privação manifestam a influência sobre a subjetividade lírica de uma alteridade, que não é necessariamente uma transcendência. Aliás, ela pode se exercer por meio da sedução de um ser humano, no lirismo amoroso, pela ação do Tempo, no lirismo elegíaco, ou no apelo do mundo, que encanta o poeta cósmico. Desse modo, a alteridade não se separa da influência que a própria palavra exerce, pois esta se apodera do poeta bem mais do que ela emana dele. Porém, talvez seja exatamente nessa submissão que o sujeito lírico possa se realizar, enquanto, precisamente, ele se distingue de um eu que se queria sempre idêntico a si mesmo e senhor de si mesmo como do universo, pois

se o sujeito lírico cessa de se pertencer é porque ele faz como cada um a experiência desse pertencimento ao outro, ao tempo, ao mundo, à linguagem, que a filosofia moderna e as ciências humanas nos ensinaram a reconhecer. A psicanálise revelou que o sujeito era ligado, no mais secreto de si mesmo, a uma íntima estranheza, que é também a marca de sua dependência em relação ao desejo do outro. A linguística mostrou que, longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele é também, em parte, submisso a ela. (COLLOT, 2013, p. 223).

Por essa razão, a noção de *carne*, elaborada por Merleau-Ponty, permite pensar, ao mesmo tempo, o pertencimento ao mundo, ao outro, à linguagem, não no modo da exterioridade, mas em uma relação de inclusão recíproca, já que é pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, que ele abrange pelo olhar e pela qual é envolvido. Sob tal perspectiva, o corpo oferece ao sujeito um horizonte que o engloba e o ultrapassa, tornando-o não só sujeito de sua visão, mas também sujeito à visão de outrem. Assim, constitui corpo próprio e, no entanto, impróprio, que participa de uma intercorporeidade complexa, fundamento da intersubjetividade que se manifesta na palavra. Este é, para Merleau-Ponty, um gesto do corpo. O sujeito não pode se exprimir senão por essa carne sutil que é a linguagem, que dá corpo ao seu pensamento, mas que permanece um corpo estranho.

Devido a esse triplo pertencimento a uma carne que não lhe pertence propriamente, o sujeito não saberia chegar a uma plena e inteira consciência de si mesmo na transparência de uma pura interioridade. Sua abertura ao mundo, ao outro e à linguagem faz dele um “estranho por dentro – por fora”. Ele não pode, pois, apoderar-se novamente de sua verdade mais íntima pelas vias da reflexão e da introspecção, tendo em vista que:

É fora de si que ele a pode encontrar. A emoção lírica, talvez, apenas prolongue ou re-acione esse movimento que constantemente leva e expulsa o sujeito para fora de si, e por meio do qual unicamente ele pode ek-sistir e se ex-primir. É somente saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não ao modo da identidade, mas ao da ipseidade, que não exclui, mas ao contrário, inclui a alteridade, não para se contemplar no narcisismo do eu, mas para se realizar a *si mesmo como um outro*. (COLLOT, 2013, p. 224, grifo do autor).



Essa reavaliação do sujeito, que não é mais encarado em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com um exterior que o altera, foi seguida de uma reinterpretação do lirismo, pois o poeta não toma emprestadas imagens pertencentes ao corpo físico para exprimir outra coisa, que é o estado de alma. A própria *alma é carnal* e se modifica nos próprios sentimentos que elegem domicílio não no corpo físico, mas no corpo de carne. Mesmo assim, a tonalidade afetiva não está confinada na interioridade, pois o corpo de carne não pode designar tudo o que sustenta: “Pelo corpo de carne, nós não nos sentimos, pois, como uma individualidade [...] Nós sentimos a paisagem, a noite, a bem-amada ou, mais exatamente, nós nos sentimos na noite e na bem-amada. Nós nos absorvemos no sentir para o qual nós nos abrimos.” (COLLOT, 2013, p. 225).

Por isso, essa ressonância interior do espetáculo exterior é igualmente indissociável da ressonância do poema lírico, pois o mundo exterior não está aí de modo algum ausente, mas ele é transformado pelo ponto de vista do sujeito lírico em um “complexo de sentidos”. Trata-se não de uma representação, mas de uma transposição simbólica. O poeta projeta, portanto, para fora de si, na imagem das coisas e na ressonância do poema, a tonalidade afetiva de sua relação com o mundo, em que ele interioriza, em compensação, a matéria-emoção.

Entretanto, esse componente “subjetivo” de sua relação com o mundo é tão “real” quanto seu componente “objetivo”. “A transformação operada pelo sujeito lírico sobre o objeto de seu enunciado transforma a realidade objetiva em uma realidade subjetiva vivida, o que faz com que ela subsista enquanto realidade.” (COLLOT, 2013, p. 228). Paradoxalmente, é a ancoragem do enunciado lírico no ponto de vista e na enunciação de um sujeito que lhe dá seu peso de realidade: “A forma do poema é a da enunciação, o que significa que ele é sentido como o campo de experiência do sujeito da enunciação – o que permite perceber o poema como enunciado de realidade.” (COLLOT, 2013, p. 228). Por meio dos objetos que convoca e constrói, o sujeito não exprime mais um foro interior e anterior: ele se inventa do lado de fora e no futuro, no movimento de uma emoção que o faz sair de si para se encontrar e para reunir-se aos outros, no horizonte do poema. Essa alteração se realiza no exercício da palavra poética, pois é no próprio ato de enunciação que “EU é um outro”.

Contudo, essa impessoalização não é puro e simples desaparecimento do sujeito; ela é também, para ele, a ocasião de descobrir seu pensamento mais íntimo. Se ela escapa à sua consciência e ao seu controle, ela se revela materializando-se pelas sonoridades do poema, já que é se projetando na cena lírica e se objetivando em uma obra que o poeta consegue ser mestre de si mesmo do lado de fora e se inventar. Para tanto, o funcionamento autônomo da

linguagem torna-se um meio de conhecimento e de constituição de si. Trata-se de integrar ao Eu esse Outro, essa terceira pessoa que se afirma por meio da palavra. A escrita, assim, acontece em um intervalo entre o Eu e um isso, entre uma primeira pessoa e uma neutra, mas, também, em sua implicação recíproca, pois

se o Eu reconhece em seu dizer uma polissemia que ele não pode dominar, ele reivindica a plena e inteira responsabilidade disso. É bem um isso que o poeta deixa falar através da linguagem, mas é para torná-la sua e afirmar-se como Eu em uma relação íntima com essa alteridade irreduzível. É esse nó entre identidade e alteridade que funda a responsabilidade da palavra poética, que faz com que o poeta possa responder por ela, pois na medida em que o poeta traz para a palavra, não o seu eu, mas esse Eu desconhecido que cada um traz em si, o poema pode nos falar, a nós outros. (COLLOT, 2013, p. 231).

Para exprimir e comunicar essa íntima estranheza, que procede do desregramento de todos os sentidos, o poeta deve mobilizar todos os recursos semânticos e os significantes da língua: “inventar um verbo poético acessível” “a todos os sentidos”, ao mesmo tempo polissêmico e sinestésico. O poeta produz sentido, a partir do material significante, dirigindo-se simultaneamente ao espírito e ao corpo: “Esta língua será da alma para a alma, resumindo tudo, perfumes, sons, cores: pensamento que se engancha a um sentido e o puxa para fora.” (COLLOT, 2013, p. 232).

É preciso, pois, operar um tipo de revolução pela qual o sujeito, em vez de impor ao mundo seus valores e significações preestabelecidos, aceite se “transferir para as coisas”, para descobrir nelas “um milhão de qualidades inéditas”, das quais ele poderá se apropriar, conseguir formulá-las. O sujeito, no entanto, não se perde nelas para se recriar: “O espírito, sobre o qual pode-se dizer que ele mergulha primeiramente nas coisas (que são apenas nada) em sua contemplação, renasce, pela nominação de suas qualidades, tais que, quando, em vez dele, são elas que as propõem.” (COLLOT, 2013, p. 234).

Nesse sentido, a afetividade do sujeito é inseparável dos objetos que afetam seu corpo. Ela é o resultado de uma impregnação lenta e profunda “pela qual o mundo exterior e o mundo interior tornaram-se indistintos.” Trata-se de explicar autenticamente as coisas a si mesmo, já que Collot, ao citar Richard, afirma:

É afastando-se de si que o sujeito se descobre: “Seu canto mais particular, ele tem chances de produzi-lo no momento em que se ocupa muito menos dele mesmo do que de outra coisa, em que ele se ocupa muito mais do mundo do que dele mesmo”. [...] A obra realiza essa objetivação do mais íntimo e sela a união de uma matéria e de uma emoção: “À assinatura do artista” “vem se apor, quanto mais volumosa, grandiosa e apaixonada (e cada vez diferente), aquela imposta pela emoção nascida ao encontro com o objeto.” (COLLOT, 2013, p. 236).

Nessa perspectiva, Collot (2013) infere ser da própria poesia moderna o convite à superação das clivagens – entre o sujeito e o objeto, o dentro e o fora, a ideia e a matéria, a emoção e o conhecimento, o espírito e o corpo, a significação e a palavra –, a fim de procurar compreender de que maneira o sujeito lírico se constitui numa relação com o objeto. Tal constituição se consubstancia a partir do momento em que se amalgamam, no poema, a expressão de um sujeito, a construção de uma imagem do mundo e a elaboração de uma forma verbal.

Assim, no que diz respeito à experiência emocional, Collot (2013) alude à emoção como um movimento que faz sair de si o sujeito que a experimenta, de modo que este, ao exteriorizar-se por manifestações físicas, exprime-se por meio de uma modificação da relação com o mundo. Isso significa que o ser emocionado se encontra transbordado de dentro para fora e que a emoção é inseparável da imagem do mundo e da conduta corporal na qual se encarna, atitude esta que lhe dá forma e sentido. Dessa maneira, é através das formulações verbais mais elementares e mais típicas da emoção que se percebe uma indistinção entre a forma e o conteúdo da emoção, ou seja, entre o sujeito e o objeto. Em decorrência disso, não há separação entre o estado de alma e o estado das coisas, entre a entonação e a tonalidade afetiva.

Sabe-se que, nessa mesma linha, a fenomenologia avançou no aprofundamento filosófico, passando a conceber a relação da consciência com o mundo como uma relação constitutiva da própria consciência, definida pelo seu ser-no-mundo. Chama-se, portanto, de ek-sistência o movimento pelo qual a consciência sai de si para ir ao encontro do mundo e lhe dar um sentido, significação essa que se elabora na própria experiência sensível. Em tal experiência – que é, simultaneamente, um acesso às coisas e uma expressão de si –, o sentir é indissociável de um ressentir. Assim, no sentir, o sujeito que sente se experimenta a si mesmo e ao mundo, a si mesmo no mundo, a si mesmo com o mundo.

Nesse momento, Collot (2013) aborda o nascimento do poema mediante a transformação da emoção em verbo. Trata-se, para o poeta, menos de reproduzir o que ele sentiu do que de produzir uma emoção de intensidade equivalente, mas de qualidade diversa e propriamente estética. Essa reavaliação da experiência emocional e, conseqüentemente, da emoção poética, vem acompanhada de uma redefinição do sujeito lírico. Collot (2013) defende que o sujeito lírico se situa fora de si, de maneira que tal saída se constitui, para a modernidade, numa regra. Desse modo, o eu-lírico deixa de pertencer a si e faz a experiência de seu pertencimento ao outro, ao tempo, ao mundo ou à linguagem, perdendo a sua ilusória

condição de sujeito soberano da palavra, porque se encontra em uma situação de desapossamento, sujeito à palavra e a tudo o que o inspira.

Seguindo esse raciocínio, ao abordar os estudos de Richard, Collot (2013) menciona que a palavra “paisagem” não designa, evidentemente, os lugares descritos pelo autor, mas certa imagem do mundo, intimamente ligada ao estilo e à sensibilidade desse autor: não um determinado referente, mas um conjunto de significados. Isso implica que a paisagem de um escritor será constituída, segundo Richard, por meio de três definições possíveis e sucessivas. Na primeira, a paisagem é o conjunto dos elementos sensíveis que constituem a matéria e o terreno da experiência criativa de um autor, tratando-se, aqui, de temas provenientes da vida sensorial e emocional do autor que reaparecem com insistência em sua obra, onde assumem uma significação específica. Na segunda, supõe-se que a paisagem de um autor talvez seja também esse mesmo autor, tal como ele se oferece ao leitor, ou seja, como sujeito e objeto de sua escrita. Na terceira, evidencia-se o papel do leitor na recepção e na constituição da paisagem como um conjunto dotado de sentido. Nesse momento, ocorre a conjunção de uma percepção singular do mundo, de uma organização literária, de uma impressão de leitura e de sua elaboração crítica, que produz o que se poderia chamar de um “efeito-paisagem”.

Nessa mesma linha, Collot (2013) afirma que essa visão de conjunto está ligada ao ponto de vista de um sujeito. Assim, a paisagem já é sempre uma imagem que depende, ao mesmo tempo, do real e do imaginário, de uma percepção e de uma construção, do objetivo e do subjetivo. Portanto, falar da paisagem a propósito de um escritor pressupõe, antes de mais nada,

que a criação literária tenha alguma coisa a ver com o visível, e, mais comumente, com a experiência sensível. [...] a percepção constrói a paisagem; investindo o sensível de um sentido próprio a um sujeito, a percepção é, desde já, uma forma de expressão e criação. “É pela sensação que tudo começa”, segundo Richard, “no coração do sensível, o escritor procura em todos os sentidos sua paisagem verdadeira”. Essa paisagem distinta é composta por tudo o que um sujeito valoriza positiva ou negativamente no mundo sensível, porque o sentir é inseparável de um ressentir. (COLLOT, 2013, p. 56).

Desse modo, é através dessas sensações eletivas e de suas ressonâncias afetivas que o escritor se revela a si próprio, ao mesmo tempo que constrói seu universo: as qualidades sensíveis são os suportes e os meios de expressão principais do movimento pelo qual se inventa, porque o objeto descreve o pensamento que o possui. É, portanto, no mundo sensível que a espiritualidade mais pura passa por sua prova, fixa sua qualidade, uma vez que a emoção da paisagem faz com que aquele que a experimenta saia de si.

Enquanto expressão das paixões humanas, o lirismo parece bastante distante da objetividade e da impassibilidade. Todavia, quando o sujeito lírico se volta para a paisagem, isso nem sempre acontece para projetar seus sentimentos pessoais; ao contrário, ocorre frequentemente para subtrair-se à sua influência. Assim, o acordo que se estabelece entre a paisagem e o estado de alma revela-se como o próprio lirismo, numa dimensão afetiva que dá ao poema sua tonalidade: a ideia de uma harmonia de mundo se encontra aqui reativada, menos em função de uma especulação metafísica do que a partir de uma experiência emocional e de uma expressão poética.

Nesse sentido, o ambiente afetivo que caracteriza o poema lírico nasce do encontro entre o eu, o mundo e as palavras, constituindo uma espécie de subjetividade difusa na qual o poeta não é nem a fonte exclusiva nem o mestre: é apenas o mediador ou o veículo. Por consequência, o sujeito lírico situa-se no ponto de passagem entre o dentro e o fora, a linguagem e a paisagem, pois não se trata de reproduzir ou descrever a paisagem, mas de produzi-la e reescrevê-la. Dessa forma, ao reduzir a paisagem a um jogo de signos e de linhas livremente escolhidas e agenciadas no papel, o poeta inscreve nela sua assinatura, a marca de seu gênio criador: ao refigurar a paisagem segundo uma configuração inédita, ele próprio assume uma nova figura. Por isso, é por ser inesgotável que a paisagem continua a ser uma fonte de poesia, pois convida a uma reinvenção permanente da expressão. A paisagem, por fim, muda a cada olhar, constituindo a ocasião de abrir outro horizonte e de criar novas formas, através das quais

“Eu é um outro”, e essa alteração do sujeito lírico passa por sua relação com o mundo e com as palavras. O lirismo moderno não é mais a expressão de uma identidade e de uma alteridade constitutiva, [...] É, também, um “lirismo da realidade”, como queria Reverdy, para quem “essa emoção chamada poesia” deveria nascer “do choque de uma sensibilidade sólida ao contato da realidade”, mais humilde e mais cotidiana”. [...] essa renovação moderna do lirismo, que associa o eu, o mundo e as palavras para transformá-los em matéria-emoção. É o mundo que faz escrever, e a emoção; [...] escrever é “viver as idas e vindas do coração entre o mundo e as palavras”. (COLLOT, 2013, p. 183).

Nesse sentido, a paisagem é a manifestação exemplar de tal relação com o mundo, pois é preciso distanciar-se para ter-se uma visão de conjunto, já que o horizonte que a delimita se confunde com o campo visual do sujeito; entre o mundo e o eu, o horizonte parece selar uma espécie de traço de união, mas também instala uma distância irreduzível, visto que esse mesmo horizonte se afasta à medida que o sujeito se move em sua direção. Por isso, a paisagem é uma realidade tanto interior quanto exterior, tanto subjetiva quanto objetiva, sem que se possa dar a uma ou outra a prioridade desses componentes. “Tudo acontece em um

‘dentro’”, escreve Roger Munier, “mesmo fora, onde tudo acontece:/ como em um ‘dentro’ do fora”. É uma área de transição entre o indivíduo e o mundo, “[...] o lugar de uma ‘trajetória’ entre o homem e o seu ambiente.” (COLLOT, 2013, p. 187).

Assim, a paisagem se fixa na devolução, ao sujeito e ao mundo, da parte que lhes cabe. Ela transgredir a partilha simplista do campo poético entre o lirismo e objetivismo e escapa tanto a uma poesia descritiva, que se limitaria a recensar os componentes objetivos, quanto a uma efusão lírica, que projetaria sobre si uma colocação puramente subjetiva. Por outro lado, ela é um objeto privilegiado por um lirismo que exprime uma emoção nascida no encontro entre o eu e o mundo. Para o poeta, segundo Collot (2013), a paisagem é menos um espelho onde se contemplar do que uma meta a ser alcançada.

Dessa forma, enquanto horizonte, a paisagem propicia tanto adivinhar quanto perceber. Não é um dado objetivo, imutável, que se limita à reprodução ou descrição. Trata-se de um fenômeno que muda segundo o ponto de vista que se adota e que cada sujeito interpreta em função não só do que vê, mas do que sente e imagina. Portanto, cada poeta se entrega ao processo de refiguração da paisagem segundo as exigências de um estilo e de uma sensibilidade próprios, a fim de reatar um contato mais direto com o sensível.

Assim, a paisagem não se reduz nem a uma imagem nem a um espetáculo; constitui-se, em verdade, numa experiência através da qual o poeta se volta para o horizonte da paisagem. Tudo o que o poeta deseja, nesse momento, conforme Collot (2013), é reencantar o mundo, abrindo-se à beleza imediata do sensível a partir de uma das mais simples e complexas experiências, que é o contato com o outro e com o mundo através da linguagem.

### 2.3 APELO, ESPERA E ERRÂNCIA: MOMENTOS DA CRIAÇÃO POÉTICA

“Pode-se dizer [...] que a paisagem, segundo a crítica temática, une estreitamente uma imagem de mundo, uma imagem de *moi* e uma construção de palavras.” (COLLOT, 1997, p. 192).<sup>1</sup> Por sua vez, a experiência poética é, fundamentalmente, saída de si, segundo o teórico (COLLOT, 1989). Na experiência e na escrita poéticas, o sujeito engajado na travessia do mundo e da linguagem, que é sempre mais ou menos um *moi* – uma personalidade com características individuais e uma história singular –, tende a tornar-se um *je*, isto é, um ser definido pela fala, que profere e que é levado ao encontro dos outros, das coisas e de sua

---

<sup>1</sup> Todas as referências teóricas abordadas neste capítulo foram extraídas do texto “Como quem vê outra coisa: encontro entre a poesia e o sagrado na obra de Sophia de M. B. Andresen”, de Márcia Helena Saldanha Barbosa. In: *Convergência Lusíada*, n. 31, jan./jun. 2014.

própria alteridade, de seu inconsciente. O *eu* que aí se exprime é um Outro, estabelecendo-se, assim, um espaço aberto que pode ser ocupado por qualquer um, para vivenciar a experiência poética.

Collot, ao optar pela abordagem fenomenológica, uma das vias mais fecundas de reinterpretação da subjetividade lírica, em sua opinião, considera o sujeito em sua relação constitutiva com um fora, e não mais em termos de substância, de interioridade e de identidade. Isso porque, enfatizando a sua *ek-sistência*, o seu ser no mundo e para o mundo, cabe ao sujeito lírico desalojar-se. Essa noção permite pensar conjuntamente os pertencimentos do sujeito ao mundo, ao outro, à linguagem como uma relação de inclusão recíproca. Portanto, a relação entre subjetividade e alteridade é importante para o entendimento da experiência poética contemporânea.

Na própria linguagem poética, o *eu* que fala é um outro, estabelecendo-se um espaço aberto que pode ser ocupado por qualquer um para vivenciar a experiência poética, que se define por três momentos essenciais: o apelo, a espera e a errância, os quais não se organizam de forma necessariamente linear no poema. O apelo é a necessidade que o poema tem de responder ao vazio e ao invisível das coisas. Existe, portanto, um apelo do horizonte desejando manifestar-se na linguagem poética. A espera, para o poeta, significa colocar-se à escuta do silêncio para perceber o eco imperceptível de um apelo, ele próprio inapreensível. A errância é a busca do desconhecido, do intervalo que há entre a palavra e o sujeito. Em cada um desses momentos, esclarece o teórico, a consciência poética é confrontada com o desconhecido, com uma margem de indeterminação que a constitui, exemplarmente, como consciência do horizonte. A experiência poética é, assim, como a própria existência, uma totalização da linguagem.

O apelo é o chamamento brusco da consciência poética por um evento qualquer, mas no qual ressoa o advento do mundo. Quanto a isso, Collot adverte que o apelo pode emanar das coisas mais simples, pois não há objeto estético em si: a razão de sua atração não está na sua natureza, e sim no seu modo de manifestação. As coisas pedem para serem ditas porque só se mostram escondendo-se; no mesmo momento em que parecem se oferecer em toda sua plenitude, algo delas se subtrai. Então, o poeta sente-se solicitado a buscar nas palavras esse resto imperceptível. Sua expressividade latente tem necessidade de ser completada pela expressão poética; sua evidência obscura parece exigir ser revelada pela linguagem. O fato de o horizonte não ser “verdadeiramente um objeto, mas a marca, em todo objeto ou paisagem, dessa insuficiência do ver”, é que o tornou “um ‘objeto poético’ privilegiado”.

Como todo horizonte, a coisa que chama abre uma distância e um porvir, propondo-se à consciência poética numa espécie de proximidade distante. No exato momento em que parece mais presente do que nunca – e que o acesso à sua intimidade parece haver sido liberado –, é como se ela se ausentasse numa distância inacessível. Nessa escavação de uma distância no coração da coisa ou da paisagem, o que está em jogo não é a manifestação de um outro mundo, como esclarece o teórico, mas a revelação de que o nosso mundo é outro em relação ao que nós cremos, ou seja, a manifestação de sua alteridade secreta, de sua profundidade.

A plenitude enfim encontrada é, portanto, retirada ao mesmo tempo em que se oferece. Isso mostra que, ao contrário do que em geral se pensa, a emoção poética não consiste numa fusão total com o mundo que seria dado enquanto uma perfeita imediaticidade. Toda profundidade supõe a instauração de uma distância, de modo que o excesso de plenitude se transforma em necessidade. Dessa ocultação é que nasce o desejo de perceber o segredo, de decifrar o enigma das coisas, e as palavras se propõem como a única via de acesso possível ao invisível. A necessidade, então, converte-se em promessa, pois, à medida que se distanciam e se escondem, as coisas escapam e aparecem como um futuro a conquistar. A coisa sensível não é jamais pura e simplesmente dada. Se ela pode suscitar uma “vocação”, provocando a exigência da obra, é porque sua presença está por vir. Desse modo, o mistério que a coisa esconde tende a confundir-se com aquele do objeto literário por vir. Collot (1989, p. 161) ressalta que o horizonte abre a possibilidade da escrita ao fechar-se ao olhar e conclui esse ponto dizendo: “Para tornar-se poeta, é preciso ‘escutar à distância’ esse apelo do horizonte, exterior ou interior.”

Ao descrever a espera, Collot (1989) aprofunda a ideia de que o poeta é tomado pelo sentimento de vazio, pela necessidade e pelo desejo de dizer, de se exprimir com palavras que possam preencher o espaço deixado pela plenitude entrevista, mas ausente. O horizonte de espera do poema é feito de dois desconhecidos: uma origem desaparecida – desta o poeta nada sabe ainda, senão que teve lugar – e uma obra a escrever que, em seu futuro misterioso, parece conter o segredo daquilo que foi. Por essa razão, esperar, para o poeta, “é pôr-se à escuta do silêncio a fim de perceber o eco imperceptível de um apelo ele mesmo incompreensível, dirigido para uma resposta ainda sem respondente.” (COLLOT, 1989, p. 162). Trata-se de escolher, entre as palavras, os ritmos, as sonoridades que se propõem a ele, aqueles que compõem melhor ou que mais se harmonizam com esse lá insituável e inaudível que delineou o lugar do poema e que foi dado no início. Paradoxalmente, ressalta o teórico, o que vai dar a medida do canto é aquilo que em nada se deixa cercar ou medir.



Segundo Collot (1989), o poeta, com o intuito de traduzir a linguagem desconhecida que as coisas lhe falaram um instante, tenta fazer corresponder ao apelo ouvido uma expressão desconhecida. Essa tentativa pressupõe um estado de perfeita disponibilidade; requer que o poeta se despoje de todos os seus hábitos linguísticos e intelectuais. Somente ao fazer o vazio em si mesmo, ele pode ser plenamente receptivo às solicitações ainda distantes do possível e do esquecido. Na espera, o poeta ausculta o silêncio, espreita o invisível e, conforme esclarece o teórico, se o seu olhar se fixa voluntariamente sobre o horizonte, é porque este figura o profundo, o vazio sempre futuro. O vazio do horizonte, onde se fomenta o nascimento do poema, responde ao silêncio interior e ao branco da folha, que chamam a si as palavras do poema por vir.

Esse pacto que a espera poética estabelece com o invisível supõe que ela permaneça como pressentimento, que jamais venha a tornar-se previsão. Trata-se aí da espera somente do inesperado, uma vez que é a ausência de contemplação prévia que permite o acesso à visão. Para ser vidente, o poeta deve renunciar a prever, pois, caso o poema fosse previsível, não poderia dar passagem ao invisível. O poeta pode ter uma ideia do que vai escrever, uma orientação de busca que mantém a obra por vir num horizonte de indeterminação, mas não um plano pré-estabelecido. Essa intenção significativa, que se apresenta no início apenas como um certo vazio, é um oco no espaço linguístico que permite ao poeta dizer o inexprimido e, por essa razão, assemelha-se ao horizonte, definido como a lacuna que promete a possibilidade de ver o outro lado da paisagem. Essa espera da fala faltante é que desaloja a linguagem de sua inércia e o mundo de sua autarquia, dando a ver o invisível e despertando o visível para novas possibilidades de sentido.

Collot (1989) adverte que esse vazio e essa espera ressurgem, modificados, a cada fase de elaboração do poema. Isso ocorre porque o já dito desloca e remodela o horizonte daquilo que resta dizer, de modo que cada palavra escrita induz a uma espera, ao chamar a si palavras ainda não proferidas. Cabe ao poeta compreender em que direção vai esse apelo, para ser capaz de lhe dar seguimento. As primeiras palavras encontradas, o primeiro verso concebido são, assim, muito importantes: todo começo abre um horizonte que, embora ainda indeterminado, está secretamente orientado e que exerce sobre as palavras por vir uma atração intensa e enigmática. Esse vazio parece exigir o seu preenchimento, sendo uma forte incitação à invenção verbal. A essa impulsão ligada às primeiras palavras, sonoridades e ritmos descobertos, o poeta deve saber dar o desenvolvimento capaz de atualizar virtualidades próprias a esses elementos, mantendo a fidelidade à intenção que manifestavam e que parecia o prolongamento mais direto do apelo ouvido no início. Sob essa condição, o horizonte de

sentido entreaberto pelas primeiras escolhas linguísticas e formais se definirá gradativamente, e exercerá uma coação cada vez mais precisa e mais urgente sobre a escrita, de modo que a totalidade pressentida da obra – no início entrevista a distância – torna-se, daí em diante, uma poderosa e crescente vontade de escrever. Então, complementa o teórico, “o horizonte [...] parece poder ser atingido, e a espera, satisfeita.” (COLLOT, 1989, p. 166).

É a essa ruptura que se refere Collot (1989) quando caracteriza a errância. O teórico explica que cada palavra nova é como uma “encruzilhada” na qual várias rotas se entrecruzam, pois abre ao poeta direções de sentido imprevistas, não necessariamente compatíveis com aquelas que foram delineadas pelas palavras precedentes. Desse modo, toda “palavra-encruzilhada” pode representar para o escritor tanto a ocasião de ir mais longe, em direção ao horizonte designado pelo elã inicial do poema, quanto à possibilidade de se desviar e de entrar no espaço do extravio, da perda. O horizonte que guia o poeta, com mais frequência, recua e se desloca, em lugar de se aproximar e de se confirmar. A poesia estabelece, pois, uma relação essencial com um horizonte de indeterminação absoluta, o que leva Collot (1989, p. 167) a afirmar: “Como experiência, é uma travessia que transgride qualquer limite, um movimento que vai sempre para além de si mesmo.” O teórico complementa essa ideia enfatizando que a poesia, para se cumprir, deve manter-se inacabável e que, por isso, o dinamismo de seu percurso precisa alimentar-se, a todo momento, de uma reserva inesgotável de imprevisto, de forma que o seu alvo permaneça ignorado. Assim, o espaço aberto pelo apelo e pela espera é o de um mistério que a escrita tem por tarefa aprofundar, e não o de um enigma que seria possível, gradativamente, esclarecer e resolver – não se trata de tornar cognoscível o desconhecido –, pois a busca poética se propõe a revelar no conhecido a parte que ele possui de incognoscível.

Se o desconhecido, como todo horizonte, permanece irredutivelmente escondido e inacessível, então, conforme adverte Collot (1989), o que impele o poema é também aquilo que o afasta constantemente de seu objetivo. É mediante o agravamento do obscuro e da distância que o poeta abre um profundo infinito de onde pode surgir o inesperado. Segundo o teórico, a errância do poeta relaciona-se ao fato de que ele se orienta por um duplo centro que é um duplo ponto de fuga: a ausência que inspira o poema se situa tanto em seu horizonte quanto em sua origem. O poema surge de um apelo ao qual precisa renunciar para se constituir e, além disso, está em busca de um horizonte de sentido apenas pressentido e sempre inacessível. Desse modo, “tudo é tanto a última palavra quanto a primeira.” (COLLOT, 1989, p. 168). O poeta se lança na perseguição de uma palavra última, aquela que fixará a mobilidade das palavras anteriores, cuja fuga adia indefinidamente tal

fixação, fazendo da escrita uma errância interminável. O que move o poema é justamente esse vazio – aquilo que, a cada instante, separa o poeta da palavra que ele gostaria de dizer –, de forma que esse intervalo desesperante é vital, como conclui o teórico.

Collot (1989) afirma que o desvio ou afastamento no qual se mantém a palavra procurada obriga o poeta a distanciar-se das vias já trilhadas, induzindo-o a engajar-se no afastamento infinito onde se dispersam os sentidos recebidos. Esse afastamento, explica o teórico, faz do poema uma constante ultrapassagem de si mesmo e, ao mesmo tempo, das possibilidades já exploradas da língua; leva o texto poético a adquirir sua dimensão específica: “a abertura sobre o horizonte de um não-dito que fica por dizer mas que se anuncia no dito.” (COLLOT, 1989, p. 169). Portanto, a relação que a linguagem do poema estabelece com o que não se deixa nem possuir nem nomear faz da experiência poética uma totalização sempre inacabada, tal como é a própria existência.

Porém, embora pertença à essência da poesia ser inacabada e ininterrupta, isso não exclui a possibilidade de poemas acabados. O poeta – tendo admitido que a última palavra jamais será dita, e que o horizonte jamais será atingido – deter-se-á cada vez que as palavras escritas definirem um espaço de sentido cujas linhas componham uma paisagem estável, tudo convergindo para esse ponto de fuga que lhe pode conferir uma secreta mobilidade. Assim, para qualquer leitura capaz de devolver o poema ao inacabável, o ponto final pode tornar-se ponto de partida, o que leva Collot (1989, p. 169) a perguntar-se: “se o poema está condenado a buscar-se do lado de cá de seu horizonte, o alvo da poesia não está precisamente nesse próprio percurso, sempre irrealizado, mas por isso mesmo sempre aberto?”

Segundo Michel Collot, o horizonte que orienta o poeta se recua e se desloca, implicando que a poesia não reduz, nem resolve a questão da experiência, mas revela aspectos desconhecidos do conhecido por meio de um horizonte – o da escrita. Sob a forma do inalcançável, a poesia assume o papel da interminável tarefa.

Essa abertura ao mundo revela a distância que há entre o poema e o real, entre as palavras e as coisas, porque a linguagem poética é uma tensão contínua entre o desejo de uma proximidade absoluta e a sua impossibilidade. A ambição ontológica move a poesia e motiva que ela esteja ligada irremediavelmente à melancolia e à decepção, pois a linguagem poética tem consciência de que todo dizer é uma ilusão. Por essa razão, o horizonte último do poema será então o silêncio, como lugar de origem onde permanece o indizível e o invisível. Todavia, como num círculo, é também a partir dessa origem que o poema se lança para inscrever esse silêncio na linguagem.

Em outras palavras, Collot considera que a noção de estrutura de horizonte permite

compreender que a escrita poética é constituída pela união de dois movimentos: a constituição de uma estrutura e a abertura de um horizonte, que se reflete nos níveis da referência e organização semântica e também nos níveis de percepção e interpretação. Assim, o ato de escrita poética se reflete no ato de sua leitura. Não se trata, porém, de mera aplicação aos textos poéticos de esquemas e estruturas explicativas, mas do questionamento sobre a paisagem como um processo cultural, como efeito de um modo de ver, fixar ou deslocar identidades e confrontar subjetividades.

Em seus estudos teórico-críticos, Collot (1989) adota uma perspectiva fenomenológica, a fim de examinar o problema da referência no texto poético e afirma que o mundo ao encontro do qual a poesia nos leva é o desdobramento de uma realidade que se propõe, a cada vez, de maneira diferente à consciência dos sujeitos, e não um objeto exterior sempre igual a si mesmo – ou uma coisa particular que seria possível identificar –, não podendo, assim, ser encarado sob o modo da objetividade e da identidade. O mundo não é, mas se “mundifica”, como explica o teórico, ao tomar emprestada uma expressão de Heidegger, e a invenção poética responde a essa metamorfose constante da realidade. O poeta é fiel a tal movimento pelo qual o mundo, a todo instante, pode se revelar Outro. Essa modificação permanente, que causa espanto a nossos olhos, ocorre porque o mundo jamais é dado senão como horizonte de uma visada, distinta, por princípio, de qualquer outro ponto de vista possível.

O referente do poema é, portanto, um “universo imaginário”, que constitui uma versão singular, uma visão subjetiva do mundo. O fato de que o mundo não é visto senão por um sujeito mostra que a objetividade é uma ficção, enquanto que o imaginário é, ao contrário, um instrumento de conhecimento do real. Desse modo, a poesia promove a redefinição do referente, que, nas palavras de Lefebvre, citadas por Collot (1989, p. 176), “pode ser concebido ‘como uma espécie de reservatório contendo a totalidade das experiências que temos do objeto’”. Dito de outra forma, o referente poético, que inclui em si os aspectos invisíveis do objeto, “é a coisa com todos os seus horizontes possíveis, todas as perspectivas que nós podemos ter sobre ela, e, a partir dela, sobre o mundo.” (COLLOT, 1989, p. 176).

A revelação da coisa pressupõe, então, um encobrimento, pois o horizonte que está implicado em seu aparecer contém, em reserva, a possibilidade de outras aparições. Com base nessas afirmações, pode-se entender a intransitividade da escrita poética como transitividade absoluta: porque não visa a um objeto específico, ela se abre sobre a abertura sem fundo do Ser, sobre um vazio que contém qualquer coisa, e procura dizer, através de suas figuras, um infigurável.

Assim, a referência poética é vazia de conteúdo. O referente do qual o poema está

em busca é inacessível, o horizonte ao qual ele tende está destinado a faltar, e, nesse insucesso, o teórico propõe que se leia uma abordagem da verdade do Ser, que está presente por sua ausência. Se não visasse ao impossível, a uma presença ausente, o poema, privado de sua transcendência, não poderia se tornar presente enquanto tal e seria rebaixado à categoria de um puro e simples objeto.

Dessa forma, tal como o horizonte, o referente do poema é, ao mesmo tempo, inatingível e indispensável; “ele é o ponto de fuga em função do qual se organizam e convergem as linhas da paisagem textual.” (COLLOT, 1989, p. 182). Através do apagamento da situação que lhe deu origem, o poema sugere que há em todo evento um fundo insondável que impede de reduzi-lo a uma realidade circunscrita e identificável, ao torná-lo um advento sempre enigmático do mundo.

Portanto, o horizonte é, simultaneamente, a fonte infinita da poesia – no que lhe propõe sempre de despercebido a revelar – e o encobrimento que lhe interdita o acesso à totalidade do visível. Sendo inesgotável, a coisa está sempre para além do que dela se diz, de modo que o poeta é onipotente para dar à luz relações surpreendentes entre as coisas, por meio de palavras imprevistas, mas impotente para atingir o próprio ser da coisa. Essa incapacidade do poema de coincidir com a coisa faz da referência poética a experiência dolorosa da separação entre palavra e coisa, convertendo-a numa tensão permanente. Essa tensão se instaura porque a referência poética não pode abolir completamente tal distância, nem resignar-se a ela.

A poesia tem no mundo a sua pátria, porém precisa exilar-se dele caso queira dizê-lo. Daí advém a decepção, que é a tonalidade afetiva do poema moderno e que dá a medida da decepção ontológica da poesia. É a dedicação do poeta a uma tarefa decepcionante, porque infinita, que torna o mundo ilimitado. Entretanto, talvez seja justamente nesse insucesso em encontrar seu objeto que consista a verdade do poema, pois, conforme Collot (1989, p. 184), ao tomar emprestada uma expressão de Francis Ponge, a coisa é reconhecida como tal pelo sentimento que provoca de que “*é diferente de seu nome*”; ela afirma sua irredutível alteridade na resistência que opõe a qualquer denominação.

É por essa razão que o teórico afirma: “Chamar uma coisa por seu nome não é convocá-la a comparecer diante de nós, é fazê-la aparecer em sua própria distância, torná-la presente no coração de sua ausência.” (COLLOT, 1989, p. 186). Dessa maneira, é condição para fazer-se poeta tomar consciência de que a relação transparente e imediata entre palavras e coisas constitui-se numa ilusão, própria à linguagem “referencial”. O poeta precisa reconhecer que está sujeito ao inexprimível, que a linguagem não tem o poder de dizer tudo, que toda referência é incompleta e

inadequada. Assim, tendo um referente que não se deixa dizer, o poema, ao final de seu percurso, reencontra sua origem silenciosa: seu horizonte último é o silêncio. São os brancos que materializam sobre a página esse horizonte de invisibilidade e de indizibilidade; é por seu intermédio que “o poema se comunica com o silêncio interior ao mundo”, que ele “diz mais do que as palavras poderiam dizer.” (COLLOT, 1989, p. 184).

É exatamente em virtude dessa relação constitutiva com um horizonte de invisibilidade e de indizibilidade que a poesia tem a possibilidade de encontrar a experiência mística, disposta a acolher em si o sagrado. A experiência da distância entre aquilo que é dito e o indizível, entre o significado e o não significável, é comum a ambas, de maneira que o sagrado e a poesia “põem em jogo a estrutura de horizonte, a presença e a ausência, o visível e o invisível, o próximo e o distante.” (COLLOT, 1989, p. 185).

### 3 MARIA LÚCIA DAL FARRA: DA CRÍTICA LITERÁRIA AO FAZER POÉTICO

Entre os muitos poetas contemporâneos de língua portuguesa que poderiam ser escolhidos para a discussão da paisagem como elemento gerador de sentidos, opta-se pela lírica de uma poetisa brasileira cuja escrita, embora ainda parcamente estudada, grande repercussão tem atingido no panorama literário nacional. Trata-se de Maria Lúcia Dal Farra.

Paulista de Botucatu, Maria Lúcia Dal Farra consagrou-se como estudiosa de Florbela Espanca – ícone da poesia portuguesa. Professora aposentada, além de pesquisadora atuante – cujo acervo contabiliza mais de cem publicações entre artigos e ensaios –, ingressou recentemente no meio literário como poetisa, conquistando o reconhecimento do meio acadêmico por conta de *Alumbramentos* (2011), publicação de poemas que tem concentrado a atenção da crítica e das pesquisas acadêmicas.

Mesmo em evidência, ainda é escassa a fortuna crítica disponível sobre a autora, nesse caso, tanto em relação à sua atuação como poetisa quanto aos aspectos que demarcam sua trajetória pessoal e profissional. Assim, o aporte utilizado para o desenvolvimento deste capítulo se concentra nas publicações encontradas até o momento, ou seja, o próprio *Alumbramentos*, duas entrevistas concedidas pela autora a periódicos acadêmicos – *Revista Agulha* e *Revista Alere*, uma coluna publicada pelo jornalista Carlos Graieb, na revista *Veja* e, finalmente, dois artigos assinados pela professora e pesquisadora Teresa Cabañas, uma das grandes estudiosas de Maria Lúcia Dal Farra na atualidade.

É, portanto, nesse desejo de contaminar seus interlocutores reais de maneira singular, que Maria Lúcia Dal Farra estabelece uma experimentação através do encantamento que a linguagem poética é capaz de suscitar quando de posse das palavras. Estas, segundo a concepção da poetisa, as melhores ferramentas de que pode dispor para que lhe seja permitido obter sua máxima realização: o entendimento profundo com o outro.

#### 3.1 UMA TRAJETÓRIA EM EXPANSÃO

Já que a literatura fala do homem, do mundo e da relação estabelecida entre eles, pode-se afirmar que ela se constitui a partir dos acontecimentos imanentes à vivência e à experiência humana. A partir dessa acepção, conta-se que, no interior de Sergipe, a Fazenda Lajes Velha desfruta de bastante fama. Sua sede, das mais antigas, remonta à época colonial e, atualmente, é o lar de um casal de escritores: Francisco Dantas, dono do lugar, autor de austeros romances regionalistas, como *Coivara da Memória*, e sua mulher, Maria Lúcia Dal

Farra, cujo nome tem se inscrito junto ao de algumas das melhores poetisas brasileiras da literatura contemporânea.

Em seu itinerário, o desvio mais importante certamente aconteceu em 1983, quando ela deixou seu posto na Unicamp e foi morar no Nordeste, sobre o que declara:

Eu vim pra cá hipnotizada pela paixão. E isso não significa bem uma escolha, mas um fado – com letra e música... Depois que voltei a mim, que a paixão se transformou definitivamente em amor, aí, sim, me dei conta do que estava em volta, e passei para a fase da decisão de viver aqui. Ainda não sei se entendo alguma coisa do Nordeste, porque o repertório é imenso, e a cada minuto me extasio com outra e outra descoberta. E sou muito agradecida a este lugar, tanto quanto a sua terra enrijecida e devastada e nua o é à chuva que lhe descobre brotos e entranhas novas num repente, mal sente o toque da água a banhá-la. Muitas vezes me surpreendo assim aqui, em estado de seiva pulsante, de verdes buliçosos. (REVISTA ALERE, 2014).

O episódio determinante, da maneira como Maria Lúcia o relata, teve algo de folhetinesco. Durante um seminário em Aracaju, ela foi apresentada a Francisco Dantas. Antes mesmo de trocar as primeiras palavras, concluiu que, dali em diante, só seria feliz ao lado dele. No dia seguinte, ela confessou ao marido, com quem estava casada havia treze anos, que se apaixonara por outro homem. Dois dias depois, telefonou a Dantas para confessar-lhe o seu arrebatamento, quando soube que o sentimento era recíproco. “Francisco é belo e áspero”, disse, enlevada, declaração que permite antever Maria Lúcia Dal Farra como uma poetisa em tempo integral.

Antes de mais nada, cabe mencionar que a Professora Doutora Maria Lúcia Dal Farra, com titularidade pela Universidade Federal de Sergipe e consultora *Ad Hoc* do CNPq, é um nome consolidado no ensino universitário no Brasil e frequentemente citado em muitos trabalhos acadêmicos no exterior. Suas publicações tornaram-se referência em vários concursos de agregação e provas de acesso a cursos de pós-graduação, por exemplo, “O Narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira” (Ática, São Paulo, 1978) – leitura obrigatória na seleção para o Mestrado na área de Estudos Literários na Universidade Estadual da Paraíba, em 2012 – ou “Trocando Olhares” (Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa, 1994) – obra obrigatória para as provas de agregação na Universidade de Paris, em 2002. Contudo, foi 2012 o ano da revelação, para o grande público, de outra faceta dessa crítica que agora se afirma, definitivamente, como escritora, mais especificamente, como poetisa.

Apesar de já ter publicado dois livros de poesia anteriormente – “Livro de Auras” (Iluminuras, São Paulo, 2002) e “Livro de Possuídos” (Iluminuras, São Paulo, 2002) –, foi em



2012 que Maria Lúcia Dal Farra ganhou projeção nacional, tendo sido agraciada com o prêmio Jabuti na categoria Melhor Livro de Poesia do Ano, pela obra *Alumbramentos* (Iluminuras, São Paulo, 2011). Embora *Alumbramentos* seja apenas sua terceira obra dedicada ao gênero lírico, a paulista Maria Lúcia não é uma novata no trato com a poesia. No momento, aposentada como professora de literatura, após muitos anos dedicados à pesquisa, à docência e à crítica, Maria Lúcia tem investido no trato artístico e subjetivo da linguagem, priorizando, entre outros gêneros de escrita que costuma cultivar, o texto lírico. Em paralelo, prossegue na produção de mais uma obra de poemas, que se intitulará, possivelmente, *Palimpsestos*.

Durante seu trajeto, publicou estudos importantes sobre poetas portugueses, como Florbela Espanca e Herberto Helder, além de uma tese sobre as relações entre o pensamento esotérico e a poesia de autores franceses do século XIX, como Charles Baudelaire, autor de “Flores do Mal”. Redigida no começo dos anos 80, a tese permanece inédita. “Quando pensei em publicá-la, a reação da universidade foi negativa”, conta ela. “Estávamos na ditadura e os colegas me tacharam de alienada.”

Vale ressaltar que, apesar de uma recepção calorosa por parte da crítica e dos leitores acerca de Livro de auras e Livro de possuídos, *Alumbramentos* constitui-se exceção. Segundo Dal Farra, o lançamento da obra dividiu opiniões no meio letrado e acadêmico, ocasião na qual chegou “até a levar bordoadas...”, devido à exposição gerada pelo recebimento de um prêmio divulgado e expressivo, o que conduz as pessoas à manifestação. “Todavia, não desgosto de ser visada desse jeito, uma vez que só assim você pode ter verdadeiramente a dimensão de como se comunica com os seus leitores”, reitera ela, conforme entrevista concedida a Fabio Mario da Silva, publicada na *Revista Alere* (2014).

Além disso, é importante lembrar que o início do seu trabalho como poetisa coincide com o de crítica literária, cuja convergência não se atribui à passagem do tempo. A poetisa, desde muito cedo, lê rotineiramente e escreve poesia desde pelo menos o início de sua adolescência. Na tentativa de compreender a ânsia de traduzir em palavras as emoções sentidas, tornou-se acadêmica do curso de Letras, o que não lhe foi suficiente, mas garantiu que o seu percurso nessa jornada pela literatura se tornasse ininterrupto. Na visão da autora, “crítica e produção literária se complementam, e uma não anda sem a outra; aliás, uma se resente da ausência da outra.” Desse modo, a cada vez que se dedica ao estudo de um texto alheio, criam-se condições para que compreenda melhor aquilo que ela mesma produz, a partir do que está nos arredores e no próprio âmago do que no momento insiste em criar, considerado um propósito de vida.

Acho, apenas, que arrumei desde cedo uma maneira de ser absolutamente feliz. O segredo é sempre a gente se manter com disposição de entrar em diálogo com tudo o que encontra – é o que passei a vida ensinando para os meus alunos. Você nunca fica só, porque vive em grande e vivaz comunidade com todos os escritores à mão ou in absentia. (REVISTA AGULHA, 2012).

A partir dessa declaração, percebe-se a grande influência exercida pela música, da qual a autora é amante e estudiosa desde os cinco anos de idade. Pode-se até mesmo dizer que o contato com a harmonia dos instrumentos foi capaz de lhe aguçar a percepção sobre o ritmo e a melodia, dotando-a de uma afinação preciosa, de modo que essa sensibilidade sonora fosse, tempos depois, naturalmente incorporada ao universo das palavras. Além dessa, as artes em geral lhe despertavam felicidade extremada. Assim, além de pianista, a poetisa revelou que desejava ser bailarina, um sonho de infância frustrado, “porque havia um preconceito danado a respeito dos professores: meu pai não deixou.”

Manifestando forte inclinação artística, Maria Lúcia pretendeu também ser cantora popular, mas novamente o preconceito não permitiu. Na época, quando o pai a levou para o programa de calouros de Ary Barroso, na TV Tupi da Rua das Palmeiras, em São Paulo, tinha doze anos, mas afirmou ter quatorze porque, naquele momento, era proibido para menores dessa idade. Conta-se que o compositor havia gostado muito da voz e da conversa da menina, uma vez que ele também entrevistava o candidato. Finda a apresentação de Maria Lúcia, Barroso interpelou o acompanhante e pai, a quem praticamente exigiu “que não me permitisse fazer ‘vida artística’, porque aquilo não era coisa para ‘menina de família’”. Ainda insatisfeito quanto à eficácia de seu aconselhamento,

contou vários casos para o meu pai, diante de mim, com certos circunlóquios e metáforas que traduzi razoavelmente bem. E, pronto, lá se foi mais uma vontade minha. Nessa altura eu fazia conservatório e tinha aulas com o José Eduardo Martins, o irmão do João Carlos (que andava pelo mundo em concertos). Nunca me esqueço: a primeira vez que vi o João Carlos Martins, fiquei tão nervosa que, na conversa, perguntei-lhe se algum dia ele iria dar aulas no “reservatório”. (REVISTA AGULHA, 2012).

A essa altura, a situação se complicava porque a então menina já se descobrira várias: tinha desvelado a escrita da poesia e se dedicava a isso; queria ser concertista e também cantora e começava a estudar canto lírico com Miguel Archerons, regente do Coral Paulistano do Teatro Municipal de São Paulo. Prosseguiu esses estudos, formou-se em piano, executava várias árias, como soprano dramático, era solista, mas a tendência música/poesia ficava-lhe cada vez mais notória. Basta mencionar que, sendo pianista – na formatura tocava o *Concerto n.º 1*, de Beethoven, com a Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo, sob a batuta do

Tullio Colacioppo –, compôs, sob música do Maestro Miguel Izzo, a letra do hino do conservatório. Em paralelo a isso, passou a ter aulas com o Maestro Souza Lima – na casa de quem conheceu, entre incrédula e maravilhada, apenas de passagem, Tarsila do Amaral –, quando tudo parecia se encaminhar para uma bolsa de estudos fora do país e para uma carreira afim. Todavia,

foi aí que entrou areia no pedaço e minha vida mudou de rumo. Eu vinha, há tempos, tendo aulas simultâneas com o Robert (Adolphe Léon Sylvain) Dierckx, um pianista dos mais extraordinários, um belga que tinha sido aluno de um aluno do Liszt (Arthur De Greef), escritor que recebera a Grande Croix de la Reigne Victoire, por sua atuação como paraquedista do Exército Inglês durante a Segunda Grande Guerra. [...] O fato de tê-lo frequentado e de ter-me decidido a fazer o curso de Letras (e aí topo com outro sujeito impossível, o José João Cury, que foi meu amado professor; e com o queridíssimo Antonio Candido, com Jorge de Sena e Adolfo Casais Monteiro – apenas!) foi me puxando muito mais para a literatura que para o piano e o canto. (REVISTA AGULHA, 2012).

Assim, a ausência real dessa dupla harmônica na vida da autora é considerada um vazio imensurável, ainda que ela permaneça, na obscuridade, tocando e cantando. Desse modo, Dal Farra afirma fantasiar que tanto o piano quanto a canção ainda sobrevivem, porque acredita tê-los incorporado, de alguma maneira, à sua poesia.

### 3.2 O FAZER POÉTICO SEGUNDO A AUTORA

Sabe-se que Maria Lúcia Dal Farra considera indissociáveis a poesia e a literatura, uma vez que tanto por escrever poesia quanto por ensinar literatura, ambas se transformaram em sua “própria vida”.

Segundo sua concepção, revelada em entrevista concedida à *Revista Alere* (2014), “A solidão é fundamento da existência. O bulício do mundo também. O aturdimento ajuda a ouvir o que não se percebe no silêncio.” Portanto, a poesia tem o poder de conduzir ao pensamento a manifestação dos sentimentos e emoções. Através de uma linguagem notadamente musical, que produz a melodia e o ritmo, abre-se uma senda de ramificações para o encantatório, região própria da palavra “emprenhada”, da palavra poética. Quanto a isso, Dal Farra julga ter um ouvido privilegiado pela influência de seus familiares, pois assim relata:

Cresci, desde sempre, escutando meu pai tocar e cantar com o Angelino de Oliveira, o autor de “Tristeza do Jeca”, que é de Botucatu, minha terra natal. Além do violão, meu pai tocava a sanfona semitonada italiana de muitos baixos, que passou de geração em geração até chegar às suas mãos. Nela executava ópera e tangos e tarantelas, e aprendi a cantar com ele em dueto, desde pequenininha. Estudei piano pela vida afora e, ao mesmo tempo, canto lírico. Em 2002, recolhi as canções

inéditas do Angelino (que meu pai já resgatara em volume) e acabei por gravá-las, acompanhada pelo meu primo Zebba Dal Farra, num CD duplo que se encontra fora de mercado. [...] Creio que cada poema pede um ritmo, uma melodia íntima que estabelece consonâncias e dissonâncias com meus pares (quando digo isso refiro-me a um extenso lastro de experiência de leituras) - os afetados por aquela escrita. Busco a música que aquela matéria me pede e que dialoga (de muitas maneiras) com outra obra que tenha tratado daquela questão ou por ela resvalado. Para mim, o poema é o lugar da mais profunda comunidade, muito embora seja solidão pura. (REVISTA ALERE, 2014).

Tal declaração pode significar a tentativa permanente da poetisa em encontrar uma linguagem condizente com essa urgência que, embora sendo biográfica, é antes de mais nada poética: a de registrar, a seu modo, uma dicção de mulher brasileira fruto dessa multiplicidade cultural, da qual é também representante. Dessa proposição inicial, nasceu toda uma seção do Livro de Auras, considerada tanto um acerto de contas com a sua história pessoal quanto um desafio enquanto poesia de comunicação que implicava, conforme Dal Farra, “uma época de perda da aura”.

Quanto à intenção de tocar exatamente na questão da existência de uma literatura/poesia feminina, observa-se que Maria Lúcia Dal Farra optou por escrever uma poesia que percebesse o mundo através de um imaginário muito específico, o culturalmente feminino, não significando, contudo, que a sua poesia dialogue apenas com poetisas ou com mulheres. Nessa lógica, interessa-lhe explorar a linguagem até as últimas consequências, delineando os caminhos pelos quais seja possível conduzi-la poeticamente, embora por meio da digital feminina, tratando-se aqui de um dos principais veios temáticos que permeiam a poética de Dal Farra: a revelação do arquétipo feminino em comunhão com a natureza, através da qual a poeta também se representa, sendo perceptível a representação da mulher através de um corpo físico associado à vida animal e vegetal. Esse oscila entre o retrato da pureza virginal e o transbordamento sensual. Quanto a isso, a escritora esclarece que a substituição da tradicional delicadeza feminina por uma aparente rudeza

pode vir tanto do motivo erótico do poema quanto da labuta amorosa entre as palavras no esforço de criar algo – o Breton não dizia que as palavras fazem amor entre si? Lembro-me de que lia, num encontro de escritores, uns poemas para uma ampla platéia, e que senti, com clareza, ir subindo a temperatura emocional dos ouvintes – e a minha, claro está. O poema produzia um não sei quê de muito envolvente que contaminava as pessoas, e pela primeira vez me dei conta de me comunicava com meus interlocutores reais de maneira plena. E experimentei essa doçura, esse mistério gozoso. E estou sempre em busca desse arrepio, desse frenesi que me permita entrar em entendimento profundo com o outro. As palavras permitem isso! (REVISTA ALERE, 2014).

Tal intimidade com a escrita, mais especificamente com a linguagem poética, que proporciona até mesmo um estado simbiótico entre Dal Farra e as palavras, emana da concepção de que a escrita da poesia é o lugar onde a poetisa se sente mais “una” na vida. Esse território se transforma no paraíso perdido que ela recupera toda vez que nele adentra, em cujo espaço e momento não se identifica somente como a professora, ou a crítica, ou a pianista, ou a cantora, mas com todas as maneiras de ser. Nessa acepção, a poetisa afirma que seu leque de pessoas se fecha e ali descansa com toda a carga da inteireza, porque escreve com absolutamente tudo o que é, e inclusive com todos os dilaceramentos que a juntam naquele momento, com todo o gozo e o sofrimento, com toda a ignorância e conhecimento, como se precisasse dela toda para, em seguida, descompor-se novamente, o que lhe permite recomeçar esse infundável processo que é o da vida:

Parece que desde que me entendo por gente sou assim, escrevo, canto, toco, me dedico profundamente às artes, adoro o teatro, o cinema, o ballet, a ópera, sem esquecer dos bichos. Não sei se porque sou filha de uma família absolutamente sensível à música e à literatura e fui criada nesse ambiente, ser poetisa e artista sempre foi da minha natureza mais profunda ou periférica. Desde criança que os meus e os da minha terra me têm assim e me vêem desse modo. E nunca fui outra coisa. 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. (REVISTA ALERE, 2014).

Assim, a poetisa adota uma concepção muito particular acerca do fazer poético, revelando que, embora os conceitos, estilos ou questões técnico-teóricas relativas à produção de versos lhe estejam presentes no momento da criação, não constituem prioridade, simplesmente porque não acredita numa hierarquia que regulamente ou determine essa criação. Nesse sentido, afirma que as palavras se lhe dispõem quando necessárias para que siga por um ou outro caminho, de maneira que tudo se torna provisório, mutável e errático nessas circunstâncias, cujas interferências impensáveis e improváveis podem mudar completamente o rumo daquilo que pretendia escrever. Além disso, a poetisa considera irrelevante que sua produção poética esteja vinculada aos preceitos que regem hoje a literatura, muito embora procure entrar em interlocução com tais princípios à medida que produz sua obra, a qual deseja resistente ao consumo, pois, em seu entendimento, além das intenções mercadológicas, devem prevalecer as literárias. Nessa lógica, afirma Dal Farra:

Sou absolutamente sensível a toda a arte e fico arrebatada por ela, me deixando carregar por sua obnubilação, sem nunca saber do que se trata. Vou indo, e só, muito depois, é que me parece entender o que se passou e, geralmente, essa revelação ocorre dentro da feitura de um poema, como algo que me acode e que se desvela de repente. Daí reconheço o que vi e o que experimentei então, mas já agora de uma maneira outra, porque me surge inopinadamente como um puro instante fortuito de epifania – e não será isso a tal musa de que falávamos?! (REVISTA AGULHA, 2012).

Quanto a isso, vale ressaltar a preferência leitora da poetisa, que revela o seu trato tanto diversificado quanto apurado com a literatura, como um forte determinante para a constituição de um vínculo identitário com a constituição dos sentidos através da linguagem, em prosa ou poesia, resultando em uma lírica de caráter tão inovador quanto particular. Entre os nomes mais recorrentes, destacam-se os de Rilke, Lorca, Jorge de Lima, Francis Ponge, Graciliano Ramos, Walter Benjamin, Carlos de Oliveira, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, Rimbaud, Herberto Helder, Robert Dierckx, Agustina Bessa-Luís, Clarice Lispector, Cecília Meireles, cuja ordenação é puramente aleatória, representando uma lista que, em sua concepção, permanecerá em aberto até o fim dos tempos. Isso porque se incluem nessa seleção, há pouco, talentosas romancistas e contistas, como a brasileira Adriana Lunardi e a portuguesa Inês Pedrosa – também extraordinária cronista. Além destas, destaca Marcos Siscar, seu ex-aluno na Unicamp, a quem considera um poeta completo. Todos esses, entre tantos outros, segundo sua avaliação, merecem leituras, estudos, publicações, sobre os quais declara:

Suponho que eu seja filha de 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 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 infindável 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. (REVISTA AGULHA, 2012).

Nessa ótica, verifica-se que *Alumbramentos* faz alusão a vários artistas, sejam poetas, dramaturgos ou pintores. Os textos reunidos na obra mencionam, em especial, a Anne Sexton, Lorca, Dalí, Klimt, entre outros autores que se fizeram e permanecem presentes na formação leitora da poetisa, a partir do momento em que esses poemas, agrupados em uma espécie de seção, dialogam com a produção artística que os aglutina enquanto referências intelectuais e

literárias tão valorosas à Dal Farra, transfigurando-se em um conjunto que, tal como as peças de um mosaico, configuram um todo de sentido. Nessa linha, Maria Lúcia Dal Farra confessa sua “necessidade de influência” (REVISTA ALÉRE, 2013, p. 154), desejando “sofrê-la sempre” (REVISTA ALÉRE, 2013, p. 154), pois declara “estar sempre aprendendo e ouvindo palavras” (REVISTA ALÉRE, 2013, p. 154) que a inscrevem noutro plano, evocando novas experiências. Por isso, é contundente ao dizer que:

A experiência de estraçalhamento me mostrou que talvez fosse mais seguro (pelo menos para ter chão aonde pisar) conversar mais cerradamente com os meus pares: os poetas mortos. Eles sempre foram os meus interlocutores, as obras com quem falo. De resto, para além deles, dirijo-me desde então a um elenco de pessoas com quem suponho estar entrando em diálogo (repare como os meus poemas são repletos de dedicatórias); e, depois, a toda a gente que bote os olhos em cima da minha escrita. O fato é que não tenho ilusões: possuo pouquíssimos leitores vivos, e isso é bom porque escrevo mesmo para alguns, sobretudo hoje que a medida é a massa. (REVISTA AGULHA, 2012).

Em outras palavras, o ato da escrita, para a poetisa, assume feições de autoconhecimento crítico, de reconhecimento por meio daquilo que faz, o que lhe permite uma nova existência. Por esse motivo, sua proposição sempre foi a de projetar uma poesia que percebesse o mundo por um imaginário muito específico, o culturalmente feminino, já que é “feita desse barro”. (REVISTA AGULHA, 2012). Sob essa perspectiva, reitera:

A fonte do meu alumbramento é, pois, o outro; aquilo que o outro me traz de luz para qualquer tipo de conhecimento que possa realizar na escrita de um poema, quando tento desvendá-lo ou trazê-lo para mim. A poesia nasce desse desencontro jamais resolvido e essa é a maneira de ela se projetar para adiante – porque procura aquele que ainda não há. A poesia só existe quando se coloca contra a linguagem que vigora, cavando frestas por onde significar outra coisa que ela mesma ainda nem sabe o que é. E só há um jeito de viver isso: no impasse. (REVISTA AGULHA, 2012).

Isso porque não se trata apenas de uma questão que envolva conflito armado entre o poema e o seu leitor, mas de uma luta engalfinhada entre o que a poesia busca produzir e aquilo que suas leis de produção lhe permitem ou não ultrapassar enquanto fatores constitutivos da comunidade da qual ela emerge e com quem dialoga. A poesia, independentemente da forma que se busca ou se encontra para o poema, agrega um componente inesperado à relação, por mais que se relute contra esse inesperado, ao rever dado tema, constata-se que ele impõe certa repetição. Evidentemente, há poetas que se repetem até mesmo quando tratam de assuntos distintos, constituindo uma espécie de cristalização do discurso que não é o mesmo que a definição de um estilo. A linguagem poética, no entanto,

como qualquer outra, possui seus mecanismos, truques, ardis, e a experiência naturalmente determina a necessidade de alcançar novos tons, variações inúmeras, a partir das mesmas matizes. Em outras palavras,

É preciso visitar o mundo da música, das telas, da escultura, da dança, do teatro, do cinema, sem falar de um outro universo: o culturalmente feminino. Aquele que compreende a domesticidade, a casa e seus habitantes, os bichinhos todos de estimação, a culinária, a horta, o pomar, a mobília, os trabalhos manuais etc., etc. – enfim, tudo o que não tem importância canônica e que nunca foi alçado a objeto de atenção poética, e que, de certa maneira, pertence a uma jurisdição próxima (muito embora opaca) da “áurea mediocridade”. (REVISTA AGULHA, 2012).

Assim, verifica-se que a produção de Maria Lúcia Dal Farra é concebida, também, como a projeção e o desvelamento das sensações e percepções da própria autora através da linguagem poética, as quais se debruçam, também, sobre o outro e sobre o mundo. Tal processo se fundamenta, basicamente, na tentativa de responder àquilo que, segundo se crê, o poema pergunta, o que inicia com um exercício de intercomunicação que se intensifica e se torna até mesmo independente daquilo que o suscitou. Transforma-se, portanto, num poema que, em determinada instância, dialoga com os indícios daquilo que em outro já se encontrou. Assim, na concepção de Dal Farra,

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. (REVISTA AGULHA, 2012).

A partir de tais indagações, Dal Farra declara, por fim, que ser poetisa e artista sempre foi da sua natureza mais profunda, revelando que muitos de seus familiares e amigos, os recentes e aqueles com quem convive desde a infância, sempre a compreenderam e a viram assim. E reitera, ela própria: “nunca fui outra coisa.” Portanto, nessa perspectiva, é natural que a escrita sempre lhe tenha sido uma espécie de urgência, uma maneira de autoconhecimento crítico, uma possibilidade de autoprojeção e, sobretudo, um meio de proclamar, a cada vez, para o outro e para si mesma, uma nova existência. Eis o seu propósito: “Estou sempre em busca desse arrepio, desse frenesi que me permita entrar em entendimento profundo com o outro. As palavras permitem isso!”



### 3.3 ALUMBRAMENTOS PELA CRÍTICA

Diante da descoberta de um novo talento literário, talvez a melhor maneira de compreender o que há de especial na poesia de Maria Lúcia esteja na declaração do crítico José Miguel Wisnik (apud GRAIEB, 2016): “Ela se aproxima de seus temas com o olhar de um ensaísta”, observa. Segundo Wisnik (apud GRAIEB, 2016), Maria Lúcia é também dona de um ouvido privilegiado. Poucos autores mostram um domínio comparável do ritmo do verso livre. Suas referências são das mais variadas: há algo dos surrealistas e de Federico García Lorca nas imagens que compõe, um pouco da aspereza de João Cabral de Melo Neto e da doçura de Cecília Meireles em seus versos. Mas são sempre ecos, que não interferem na independência da autora. Amigo da escritora, assim como leitor de sua obra, José Miguel Wisnik (apud GRAIEB, 2016) acredita que a palavra *extravagante* se aplica bem a ela. “Extravagância significa sair dos trilhos. Isso é algo que Maria Lúcia sempre teve coragem de fazer.”

Em paralelo a tais declarações, poucas são as publicações que se debruçaram sobre a poesia de *Alumbramentos* (2011), cujas análises crítico-literárias, até o momento, concentram-se nas pesquisas de Inês Pedrosa – jornalista, columnista, dramaturga e escritora, também autora do ensaio “Paisagem e poesia: uma certa maneira de ver e escrever”, incluem-se aí as investigações de Ana Teresa Cabañas Mayoral – professora Doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas e, atualmente, Professora Associada na Universidade Federal de Santa Maria – cujas pesquisas resultaram em dois importantes artigos sobre a poetisa brasileira: *A razão construtiva e o rendilhado poético de Maria Lúcia Dal Farra*, publicado pela *Revista de Estudos Femininos*, e *De anacronismos e palimpsestos: a poética de Alumbramentos*, disponibilizado pela *Revista Ipotesi*, ambos entrelaçados pelo desvelamento de uma poética considerada, pela professora, intuitiva e inovadora. Por fim, conta-se com as impressões de Carlos Graieb – jornalista e atual editor-chefe da revista *Veja* – cuja publicação, uma entrevista pela qual evidenciava algumas particularidades da lírica de Maria Lúcia Dal Farra, sob o título: *Atenção para o nome de Maria Lúcia Dal Farra: ninguém no Brasil é melhor poeta do que ela*, muito esclareceu acerca dos referenciais teórico-poéticos da autora.

Nesse sentido, a avaliação feita ainda em 2002 pelo jornalista Carlos Graieb, nas páginas da revista *Veja*, tem se mostrado cada vez mais verdadeira. Indagada por ele sobre a repercussão de *Alumbramentos* (2011), sua mais recente publicação, que vem atingindo

notoriedade e se torna cada vez mais alvo de atenção no meio literário e acadêmico, Maria Lúcia declara:

Aí já é muita pretensão minha falar a respeito, e não sou nem um pouco presunçosa. O livro não passa de uma releitura (no meu diapasão) de muitos autores (cada capítulo indica um, não necessariamente de letras mas também das artes plásticas). Isso parece ambicioso, mas o leitor não tem necessariamente que conhecer a todos esses meus interlocutores porque (espero) cada poema deve falar por si só. Agora, essa história de ganhar prêmio não quer dizer muita coisa. Acho que é um acaso que esse livro tivesse sido galardoado. Fiz parte de vários e diversos júris de prêmios literários e não me iludo – há sempre arbitrariedades e no fundo é sempre um “jogo de dés”, um jogo de azar. (REVISTA AGULHA, 2012).

A poetisa, segundo Inês Pedrosa, que assina a Apresentação do livro, destaca-se por traços peculiares em sua literatura, imprimindo à linguagem poética uma voz inteiramente nova e íntegra, que supera e subverte quaisquer formas e conceitos literários, constituindo uma inovação considerada “alquímica”, a um só tempo “antiquíssima e futurista”. Pedrosa afirma, ainda, não ter lido até o momento “nada em que a sensualidade cintilasse tão em unísono com a solidão e a inteligência do universo, ou em que a delicadeza surgisse, assim, como uma dimensão indissociável da força e da visceralidade dos sentidos”. Tal avaliação metaforiza a potencialidade de Dal Farra em “criar uma linguagem original, através da qual a poesia, embora imanente à palavra, desprenda-se dela, seja transcendendo a razão ou ressignificando sentidos”, avalia Pedrosa. Isso revela a própria plasticidade de que Maria Lúcia reveste a palavra poética, numa clara evidência acerca das demais áreas artísticas com as quais a poetisa se identifica e às quais vincula sua obra. Quanto a isso, Pedrosa (2011) sentencia:

Tu arrancas a cor à pintura e inundas dela a vida. Ou arranca-nos a nós da vida e enfia-nos dentro das telas. É uma arte poética brutal e serena, a tua; a arte de quem atravessou a noite da arte sem perder a inocência, o sangue e a coragem da vida. Imagens fortíssimas, as tuas – agigantas os gigantes de que partes, e torná-los, em simultâneo, mais humanos. Profundamente original, a tua voz – não conheço nada que se lhe compare. É um caminho novo o que trilhas com as palavras – no coro dos teus musos e musas renasces única e diferente de tudo.

A partir dessas considerações, vale refletir acerca do sentido que assume, na atualidade, um fazer poético que (re)integra à linguagem poética uma palavra empregada no visível diálogo com a tradição da poesia moderna, não para reduzi-la ou transcendê-la, mas para ressignificá-la no presente, o que se confirma nos poemas de Maria Lúcia Dal Farra, que constam nos três livros até agora por ela publicados, sobretudo em *Alumbramentos* (2011). Ainda segundo Pedrosa (2011), trata-se de uma poesia sutil e elegante, de intenso colorido sinestésico e de singular arquitetura formal, revelando até mesmo uma profunda disparidade

entre os vários formatos que podem assumir os textos líricos reunidos nessa obra, nos quais, sem dúvida, destacam-se o dinamismo e a celeridade – às vezes a fugacidade – próprios do mundo contemporâneo, a contrastar com a vagarosidade que se instala no movimento sugerido pelos poemas de Dal Farra. Isso, evidentemente, favorece a inserção do sujeito leitor na captação, na vivência e nos modos possíveis de construir o presente na e pela linguagem poética, de modo que lhe seja permitido materializar uma particular concepção do tempo histórico-social, o que, aliás, é próprio de toda expressão estética. Nesse sentido, uma vez que esses processos discursivos comunicam sentimentos, ideias, percepções, imagens, instala-se em todos eles um sentido determinado de viver o tempo e de se localizar no espaço – o aqui-agora constituído pela linguagem – que, ao se instituir, evoca a ressignificação da palavra não apenas para si mesma porque, de alguma maneira, propõe-na também para os outros.

Inês Pedrosa afirma também que, entre os escritores, não é rara a existência de certas recorrências que terminam por demarcar seus elementos temáticos e formais; enfim, seu estilo de composição, de modo a determinar a natureza existencial da sua escrita. Quanto a isso, *Alumbramentos* (2011) resgata certos aspectos que se revelam como princípios estruturais, dessa vez particularmente intensificados e tomados como via principal para a exploração das dimensões perceptivas, a partir das quais se permite alumbrar o fazer poético e o presente. Nesse ponto, a poetisa recorre, por um lado, à contemplação e, por outro, a uma tendência metapoética, que nessa obra se adensa junto aos conteúdos paratextuais contidos nas menções introdutórias da própria autora, assim como nas epígrafes que introduzem cada seção.

Segundo afirmação da professora e pesquisadora Tereza Cabañas – também estudiosa da poética de Maria Lúcia Dal Farra – quanto ao que ela chama de “atividade indagadora do mundo”, “será pela mão do ato contemplativo que se adentrará numa outra dimensão temporal, na qual se reinstala a reflexividade própria do tempo interior a permitir o voo da imaginação à procura de significados”, pois

o poema é o território que potencializa o primeiro encontro, esse que procede do olhar inicial, de maneira que o que se produz é um diálogo do eu com a obra, esta enquanto quieto motivo inspirador e aquele como entidade ativa, tanto, que eu diria quase em estado de enleio paroxístico não fosse a contenção dada pela ossatura discursiva calculada e exata que caracteriza estes poemas. Esse diálogo reveste-se, pois, de profunda indagação. Indagação que significa, como dito no início, o mergulho no tempo da subjetividade, onde o tic-tac do relógio cessa e o livre arbítrio do indivíduo pondera. É essa intenção dialogante a que permite bem entender a declaração da autora quando chama seu livro de “simples palimpsestos”. Porque na trilha que viemos percorrendo, a ideia do palimpsesto valida o procedimento aqui visitado, que desde o início também se expande na conversa entretecida com as epígrafes de Jorge de Lima e Jorge Luis Borges, com as quais se abre o livro. (CABAÑAS, 2014, p. 18).

Com isso, Cabañas infere que tais “palimpsestos humanados” incitam em *Alumbramentos* (2011) a vontade de tecer – construir – a trama de uma comunidade vital à qual o leitor é convidado a se integrar, para que ele próprio possa restabelecer, em sua particularidade, o calmo diálogo extraviado no tumulto e no excessivo egotismo da vida contemporânea, enquanto assiste a um exercício de sensibilidade que excita seus sentidos – na contundência sinestésica das suas imagens – e o estimula a nutrir sua própria e singular vivência perceptiva. A pesquisadora sugere, assim, que é esse o aspecto enfatizado por *Alumbramentos* (2011) de Dal Farra, obra que evidencia uma insistência na partilha do/com o outro, num “compêndio de partilhas”, seja ele comunidade de vozes poéticas ou de objetos estéticos – desde a poesia de Anne Sexton à de Lorca e Rilke, das cartas de Maria Alcoforado ao conjunto de tapeçarias de La dame à lalicorne, das telas de Van Gogh às de Klimt, Dali e Ernst, às mais humildes formas postas no mundo –, seja a coletividade de potenciais leitores que, ao aceitarem o desafio de uma poesia que se constrói, sobretudo, mediante a sua direta intervenção, projetam-se ao compasso do tempo interior.

Cabañas considera que, se por um lado há nos poemas de *Alumbramentos* (2011) uma “usurpação” criativa, porque se valendo do que está registrado no mundo, a autora o usa e o reinventa, a maneira de estabelecer a já aludida interlocução com seus referentes formaliza um procedimento que supera os limites da simples referência intertextual para compor, como a própria Maria Lúcia Dal Farra manifesta na apresentação do livro, um tecido de “camadas superpostas”, um território de “acasalamento de uma escrita com outra”. Tal acepção, que pode ser constatada nos poemas, gera uma séria exigência para o leitor, que mais haverá de usufruí-los à medida que conheça tais camadas em superposição, aquilo que poderia se chamar de motivos referenciais. Isso porque, ainda conforme Cabañas:

A experiência de leitura se dilata, então, quando o leitor incorpora, por exemplo, a observação da pintura aludida ou se interessa por conhecer o poeta sugerido. Mas, outro sentido deriva também do procedimento aqui observado e ele tem a ver com esse aspecto que interessa destriçar nestas páginas: a concepção do tempo que aqui se instaura; porque em *Alumbramentos* se arquiteta um mosaico de épocas intercomunicantes, com um eu-lírico que as atravessa sem pretender outra coisa do que as irmanar. Isto pode insinuar o truncamento da sequencialidade linear e progressiva própria da visão temporal moderna, o que traz a interessante questão de uma possível recusa do princípio estético desenvolvido pela modernidade e a partir do qual se tratava de superar o passado para assim se projetar no futuro através do anúncio do novo. (CABAÑAS, 2014, p. 21).

Além disso, essa expansão de sentido se apoia em outros momentos na marcada presença das epígrafes contidas em cada seção de poemas de *Alumbramentos* (2011), que não se exibem como simples detalhe de erudição, já que por elas se assentam as referências a uma

específica concepção não só do trabalho criador como de relação com o mundo. Pode-se citar, de acordo com Cabañas, por exemplo, a que inicia a seção Van Gogh e que reforça a ideia da descoberta do mundo pelo que se vê, ou a de Rilke, advertindo o terrível desassossego que advém do encontro com o poético, ou ainda o poema “Palimpsestos de Lorca”, abrindo a seção a ele dedicada, de modo que a pretensão declarativa do eu-lírico que tudo pode – “e com a caneta/altero o vocábulo/soberana” (DAL FARRA, 2011, p. 20) – seria apenas palavra que ruiria caso não estivesse amparada pela sólida arquitetura formal que se encarrega de sustentar o livro todo, cuja estrutura é a que verdadeiramente expressa e realiza a vontade. Assim, Cabañas considera que esse trabalho construtivo de minuciosa montagem do livro, em seu conjunto, afirma-se ele próprio como uma forma de se fazer presente, uma vez que se realiza de um jeito bastante atípico, pois se vale também, propositadamente, do anacronismo, a exemplo de como se introduz a segunda epígrafe de abertura do livro, que é de Borges: “Refleti que é lícito ver no Quixote ‘final’ uma espécie de palimpsesto [...]: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas.” (DAL FARRA, 2011, p. 13). Quanto a isso, Dal Farra (2011) é contundente, afirmando:

Uma vez que a condição de esquecimento que se apodera do mundo para amenizar a reincidência da humanidade em graves erros do passado, o anacronismo não é sempre velharia saudosista irrelevante, como pode parecer a alguns, senão um desalinhamento proposital do presente através do qual, por contraste, apontam-se as falhas e as insuficiências, lembrando a memória esquecida. (CABAÑAS, 2014, p. 22).

Além disso, conforme Cabañas (2014), a sensação criada pelo ritmo cadenciado e vagaroso que a contemplação e a reflexão sensível suscitam nesses poemas, como pura expressão da vivência interior, pode parecer, no seu anacronismo, uma diminuição das urgências do tempo exterior, o que, num certo sentido, pode ser verdadeiro. Contudo, os princípios da arte moderna, na sua contradição com o mundo, legaram o anseio da perfeição, não só para a criação de formas estéticas como, principalmente, para a correção da vida, para que esta se fizesse mais justa e plena. Por isso, a importância de uma ação que ampliasse os limites da vivência interior, lugar do conhecimento sensível, da assimilação prático-espiritual do mundo, sem a qual a arte, nas condições de sua existência moderna, tornar-se-ia impossível. Nesse sentido, segundo a concepção da pesquisadora, os poemas de “*Alumbramentos*” (2011) compõem um território através do qual se possibilita a convivência entre diferentes referências estéticas, que se constituem também como diversos espaços e marcações temporais, os quais permitem momentos de remissão a passados artísticos

diferentes. No entanto, a maneira como tal recorte espaço-temporal vem à tona acarreta uma intervenção particular na tradição literária, pois ultrapassa todas as barreiras de tempo e de espaço, de estilos e gêneros artísticos. Essa mesma apropriação configura, justamente, o momento da instauração do presente – o qual é reconhecido pelas marcas características da atualidade – determinando-lhe que se constitua também como uma clara intervenção sobre o aqui-agora, pois, segundo Cabañas, a partir desse momento

pode-se vislumbrar o objetivo deste projeto poético: a reconstrução intransigente e minuciosa de um espaço humano que foi menoscabado, agredido e banido do entorno do sujeito pelo regimento do tempo histórico no qual tal projeto se levanta. Se o aludido espaço é esse da concentração observadora, contemplativa e reflexiva, pelo qual todo sujeito social deveria lutar, a coerência que justifica *Alumbramentos* como produto estético se manifesta naqueles ditos elementos de ordem estrutural que são o palimpsesto e o anacronismo, promotores, em parte, do andamento temporal vagaroso e do seu par, o espaço contemplativo e dialogante. Assim, o andar empacado desta poesia encerra uma imago mundi que transgride e inverte a lógica da percepção temporal do viver atual, em que a sensação de liberdade espacial que temos, em muito alimentada pela facilidade de trânsito por diversos e inesgotáveis espaços virtuais, penhora a largueza do tempo de que dispomos. (CABAÑAS, 2014, p. 21).

Quanto a isso, a pesquisadora afirma que grande parte dos poemas de caráter predominantemente descritivo produz essa lentidão, constituindo um engendramento de detalhes engastados uns nos outros, alargados pela imaginação que os dota de conteúdos incomuns, encerrados na superfície que é o poema, convidando o leitor, obrigatoriamente, a (re)corrê-la e explorá-la, o que concerne também à demora de um tempo estendido. Desse modo, os desdobramentos da imaginação lúdica ganham o corpo material das estruturas discursivas e, assim, podem subverter a tradição, modificá-la e reinventá-la. No entanto, a ação discursiva aparece como o espaço da livre associação e das partilhas humanas, que se realiza pela ultrapassagem das fronteiras espaço-temporais, revelando a potência liberadora da palavra estética, talvez a sua função precípua. Da mesma forma, adverte Cabañas, não se pode esquecer que há uma ação antecipando essa palavra, a qual se realiza no ato de olhar, ou melhor, no vagar do olhar, sendo esse último um traço evidente nesses poemas, o qual convoca o sujeito leitor a procurar uma definição capaz de fixar os possíveis contornos do seu sentido.

Nessa lógica, Tereza Cabañas afirma que *“Alumbramentos”* (2011), definitivamente, implementa uma espécie de didática do olhar, determinando uma ação que atinge a experiência de leitura, uma vez que o leitor é conduzido a uma reeducação da visão à medida

que, através do olhar, identifica tudo o que lhe permanece em estado de inexistência apenas pela precipitação dos seus sentidos. Nessa linha, reitera que

na conjuntura do tempo da globalização uniformizada, na qual nos vemos compelidos a consentir, sem muito sobressalto, as exigências que em matéria de gosto, percepção e sensibilidade ele impõe, não se trata mais de educar a mirada, mas de restabelecer a capacidade de olhar; não é mais ensinar a ver os imponderáveis ocultos, mas restaurar a capacidade de perceber. (CABAÑAS, 2014, p. 12).

Isso implica que, diante das atuais condições, é necessário romper com os condicionamentos, o que exige um estado de contínuo alerta, num processo infinitamente mais árduo e complexo. Percebe-se, hoje, que as margens dessa possibilidade se estreitaram e que, talvez por isso, a arte tenha precisado se diversificar entre gostos e cores, a fim de fazer circular pelas vias mais inusitadas seu gesto de inconformidade. Os estudos de Teresa Cabañas apontam que, no caso da poesia de Dal Farra, a mencionada intervenção na experiência de leitura consegue guiar o sujeito leitor pelas relações inesperadas e aparentemente improváveis, por isso mágicas, que as coisas do mundo são capazes de estabelecer entre si quando ditas no espaço-tempo da palavra poética; no caso de que se trata, tentativa de dizer o impossível, de capturar o arredo, consumada na apreensão do que o objeto não é: “Do lado de lá de teu rosto/irrompe/um pássaro branco/cantando com as duas asas.” (DAL FARRA, 2011, p. 58.). Por isso, tal processo constitui-se, também, como uma ação desautomatizadora dos sentidos. Se aqui se evidencia apenas um dos escopos fundamentais e sabidos da poesia moderna, é porque Maria Lucia se localiza assumidamente nela. Assim, *Alumbramentos* (2011), segundo a concepção de Cabañas, situa-se, nestes tempos de conturbações pós-modernas, no âmago de uma contemporaneidade para a qual olha com mirar moderno, não porque se trate de repor aí as condições que fizeram possível o surgimento da poesia moderna, numa espécie de sentimento saudosista e retrógrado, mas porque detecta nessa tradição princípios ativos que, mais do que nunca, poderiam determinar, neste hoje estraçalhado, uma função humanizadora: tempo para a contemplação, para o sonho e para o devaneio; sobretudo, para a recolocação de parte do que a existência espiritual perdeu, o que pode ser concebido como uma transgressão da normativa do viver contemporâneo.

Tal concepção explica, em sua formalidade característica, os valores estético-ideológicos de um projeto poético através do qual os conteúdos são explicitados ao leitor por diversas vias, por exemplo, na anotação introdutória de *Alumbramentos* (2011), quando a

autora garante não haver em seu livro novidade alguma, “pasto” que é “de parceiros de muitas idades”, “variedades e variadas linhagens e linguagens de que se compõe.” (DAL FARRA, 2011, p. 16). Assim, Cabañas prossegue afirmando que a recusa à novidade, da maneira como se propõe, levanta um aspecto determinante quando se fala do possível truncamento da sequencialidade temporal e progressiva própria da modernidade, o que permite dizer que tais recursos, em *Alumbramentos* (2011), formalizam esteticamente tal rejeição, enquanto seu sentido parece instituir um paradoxo – manter-se atual dentro do mundo negando um princípio de atualidade: o novo. Tal paradoxo impõe a violação de um princípio vital para a sociedade que não só direciona a sensibilidade do sujeito, mas também origina, no caso da poesia de Dal Farra, outra condição bastante curiosa que, conforme a pesquisadora,

convoca, de novo, a ideia do palimpsesto. A maneira como a autora refere e se apropria desta técnica – “emaranhado espesso de todos os imperscrutáveis resíduos e demãos que os foram engendrando e abarrotando ao longo dos tempos” [...] – lembraria um modo tremendamente contemporâneo de produzir arte e que no início das discussões conceituais sobre o pós-modernismo foi bastante questionado por críticos importantes que o consideraram a maneira mais crassa de exaurir a arte de toda profundidade: [...] Mesmo que hoje esta ideia inicial tenha se modificado ou problematizado bastante, a ponto de se perceber que esses modos “pós” não eram lá tão planos, o que quero expressar não é a adscrição desta poesia a tal estratégia de escritura e sim chamar a atenção para um contexto histórico que impõe para o escritor níveis de dificuldade extremos na hora da captação do presente, daí que esse escritor seja exigido na sua capacidade inventiva a criar alternativas. (CABAÑAS, 2014, p. 19-20).

Nessa perspectiva, Cabañas observa que a poetisa, na apresentação de *Alumbramentos*, ao considerar sua obra um “brechó de almas” para aludir à “heterofagia” que pratica, proporciona uma confluência de espaços-tempos intercomunicantes, sem outro objetivo que não o de estabelecer o contato entre esses diferentes passados, reforçando essa recusa pela novidade que passa a se materializar numa malha de passados a constituir, justamente, o espaço da memória. Assim, a memória representa a corporificação do passado que ainda poderia agir no presente, numa clara percepção do tempo atual, no qual o novo não é mais do que uma forma esvaziada que dissipa a memória das referências humanas. Por isso, Cabañas insiste em dizer que, talvez, valha a pena conservar certas presenças do passado porque elas podem ser armas eficazes contra a absurda instrumentalização da vida contemporânea e formas de alumbrar o presente. Daí que, num tempo histórico que se mostra capaz de violentar seus próprios sonhos, o anacronismo não seja uma miragem retrógrada.

Em *Alumbramentos* (2011), segundo Cabañas, assiste-se, pois, à reposição de alguns dos princípios-chave da modernidade poética, que são trazidos para a atualidade por meio do



anacronismo e do palimpsesto, que aludem tão somente ao tempo-espaço único da exercitação do olhar do sujeito sobre si mesmo e sobre os outros. Contudo, isso não repõe nessa poesia o alento esperançoso das obras da alta modernidade, nem mesmo a referente aos nossos exemplos nacionais; esta de agora se ativa pela lembrança desse espaço-tempo da contemplação subtraído ao sujeito, que no livro assoma na convocatória de vozes poéticas e práticas artísticas do passado, funcionando como parte da montagem estrutural da obra. Assim, é capaz de emoldurar o que talvez seja o seu verdadeiro motivo, o que supera uma tendência meramente saudosista. Junto a isso, a insistência desses poemas de se executarem quase que exclusivamente no presente verbal intensifica o agora da experiência e por isso a exaure no próprio instante da sua efetivação, ao que Cabañas explica:

Disso brota apenas uma sensação de difícil precisão que parece advertir a impossibilidade da utopia. Assim, o perfil humanizador do projeto contido em “Alumbramentos” (2011) se apoia na opção de intervir na atualidade sem sucumbir ao enganoso atrativo da novidade, o que faz com que o gesto seja dotado de uma atualidade questionadora. Por outro lado, também, a insinuação de um presente sem utopia confere a esse projeto a lucidez necessária para continuar agindo no mundo mesmo de maneira paradoxal. Dessa arte, no desvelamento das iniquidades do hoje, toda revolta tem uma função, toda insubordinação deve ser acolhida. (CABAÑAS, 2014).

Quanto a isso, no entanto, a pesquisadora considera que, em *Alumbramentos* (2011), o mundo é uma totalidade – e não uma unidade –, posto que suas urgências inquestionáveis não deveriam desconsiderar que nossa existência contemporânea atravessa múltiplos espaços e, nessa multifacetada cena cultural, a ação humana pode escolher a ruidosa praça pública para se expressar, como também a sossegada página de papel na qual ensaiar o árduo exercício da contemplação e da reflexão sobre si e sobre o mundo, um direito cada vez mais negado à experiência sensível do homem comum. Nesse sentido, pode-se afirmar que *Alumbramentos* (2011), muito além de uma representação estética e artística da linguagem poética, tem como principal incumbência o esforço para o entendimento das diversas maneiras de que os sujeitos dispõem para ver a si mesmos e aos outros, numa tentativa constante de compreender as relações que estabelecem entre eles e com o mundo.

É, pois, através da verificação das estruturas da criação poética e das noções de alteridade e de intercorporeidade que a paisagem literária será analisada nos poemas selecionados de *Alumbramentos* (2001). Dessa forma, pretende-se demonstrar que a emoção lírica é produzida pela linguagem poética, o que incide na projeção de uma fala e de um olhar àquele que se dispõe a ver, constituindo-se, assim, o chamado efeito-paisagem,

#### 4 O “ESTAR NO MUNDO” ATRAVÉS DA ESCRITA

Sabe-se que as pesquisas de Michel Collot, voltadas ao pensamento fenomenológico e à crítica temática, constituem seu próprio caminho de compreensão do literário, especialmente em relação ao texto poético, uma vez que seus escritos demonstram claramente o posicionamento crítico assumido: a palavra literária é inseparável do movimento de emoção que conduz o poeta ao reencontro com o mundo, numa atenção relacional que questiona a subjetividade a partir da alteridade. Desse modo, já que a experiência da paisagem se inscreve – como defende o teórico – no sensível da linguagem, surge uma nova forma de ver e de pensar a poesia e sua relação com o mundo, constituindo-se, assim, o chamado “pensamento-paisagem”, que se desenvolve a partir da palavra ou imagem capaz de representar um objeto.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que a paisagem, simultaneamente, aciona o pensamento de uma maneira singular e, por essa particularidade, possibilita que certas formulações advenham dela mesma. Assim, tais dimensões conduzem à redefinição da consciência como “ser no mundo”, supondo-se que ela se espacializa, pois o pensamento não se reduz ao interior do sujeito; ao contrário, tem lugar na relação que o une ao mundo exterior e, através de diferentes formas e novas circunstâncias, reinventa a aliança do ser humano com seu meio.

Ainda segundo Collot, a paisagem implica um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas se abre ao fora. Ela dá argumentos para uma redefinição da subjetividade humana, não mais como substância autônoma, mas como relação. Portanto, é a conjunção de uma percepção singular do mundo, a constituição de um conjunto dotado de sentido, a impressão desencadeada por uma leitura e sua conseqüente elaboração crítica que fazem da paisagem uma dimensão na qual podem ser investidos significações e valores tanto coletivos quanto individuais, resultando em um imaginário para o qual a poesia, através da linguagem poética, pode dar sua plena expressão.

##### 4.1 INTERCORPOREIDADE E ALTERIDADE ENTRE NATUREZA E FEMININO

Quando se analisa a poesia de Maria Lúcia Dal Farra, percebe-se o quanto sua produção lírica se insere geograficamente na natureza, sendo esta articulada ao feminino que, entre o sagrado e o profano, constitui-se numa das referências temáticas predominantes em sua expressão literária. Em sua lírica, a natureza aparece retratada como uma espécie de *habitat* do qual o ser humano – em sua manifestação particularmente feminina – nada mais é

do que extensão, estabelecendo-se entre o ser e o meio uma relação de contiguidade. Enquanto expressão da sensibilidade e da subjetividade do eu-lírico, permeada até por sutil sensualidade quanto à exaltação da figura feminina, a natureza concebe o ser humano como elemento que nela tem origem, a ela pertence e que somente por ela subsiste. Assim, torna-se impraticável dissociá-los em matéria ou imagem, uma vez que o ser humano funde-se à natureza de seu *habitat*, de maneira a corporificarem-se, ambos, em um único ser.

Em *Alumbramentos*, os poemas selecionados para análise – escolhas que obedecem a um critério puramente subjetivo – evidenciam que, em seus entrelaçamentos, o processo de criação poética não pode ser reduzido apenas à produção de um olhar, pois também implica a produção de uma linguagem e de uma poética, tendo em vista o grande interesse da poetisa em explorar essa mesma linguagem até as últimas consequências. Nesse sentido, os textos, com a intenção de descerrar esse objeto – a linguagem – por meio da digital feminina, evidenciam uma espécie de transbordamento sensual, que pode vir tanto do motivo erótico do poema quanto da labuta amorosa entre as palavras, resultante do esforço empreendido em criar algo.

Tal concepção, partindo-se dos textos que compõem a primeira parte de *Alumbramentos*, revela-se em “Canção para uma camisa branca” (DAL FARRA, 2011, p. 21):

A camisa subtraída ao varal  
 abre um furo  
 na roupa branca estirada.  
 Ali quem sabe  
 (à noite)  
 a lua devasse  
 (com seu holofote)  
 as dolorosas cortinas da ausência.

Enquanto isso  
 meus cabelos crescem como campos de milho  
 só para acolher teu espantalho.  
 Enquanto isso  
 exploro com as mãos o grosso tronco da árvore  
 para abraçar nele

teu torso nu.

Considerando os versos “Enquanto isso / meus cabelos crescem como campos de milho só para acolher teu espantalho./ Enquanto isso / exploro com as mãos o grosso tronco da árvore / para abraçar nele / teu torso nu.”, nota-se, claramente, o modo com que o lirismo da poetisa constrói imagens singulares. Quanto a isso, destaca-se, sobretudo, a fusão entre homem e natureza – tematizada com frequência em seus versos – de maneira que a simples

comparação estabelecida entre “cabelos” – elemento humano – e “campos de milho” – componente da natureza – explicita a pertença do ser humano a seu ambiente.

Além disso, o próprio significado de “crescem” que, no contexto, sugere “transformação”, pode traduzir o quanto ser humano e natureza, em equidade, estão expostos à ação da passagem irremediável do tempo, o que propõe, inevitavelmente, a noção de finitude: o crescimento dos cabelos ocorre em paralelo ao crescimento do “milho nos campos”; sinaliza, assim, que todo processo de maturação conduz ao perecimento, podendo ser experimentado com a naturalidade que lhe é peculiar. Dessa forma, homem e natureza, em coexistência, partilham de idêntica materialidade, o que lhes permite amalgamarem-se em equilíbrio e comunhão.

Do mesmo modo, os versos “exploro com as mãos o grosso tronco da árvore / para abraçar nele / teu torso nu.” demarcam essa dimensão da natureza em associação ao humano, uma vez que se verifica aí a transfiguração do corpo humano: o tronco personifica um alguém provavelmente ausente, com quem se deseja o contato físico.

Tal compreensão é sustentada pela presença do adjetivo “grosso” que, dotado de certo erotismo, sugere a rudeza, a supremacia física e a virilidade masculinas, numa relação contígua entre o humano e o vegetal, através da qual o tronco, por imagem e semelhança, funde-se ao homem, com ele confundindo-se, de modo a tomar-lhe o lugar. Junto a isso, a rima toante tronco / torso, cuja sonoridade produz tanto uma aliteração quanto uma assonância, determina a permanente relação de alteridade e de intercorporeidade entre elementos que se constituem num só, já não sendo possível dissociar sujeito de objeto, tampouco distingui-los. Desse modo, o eu-lírico deixa de pertencer a si e faz a experiência de seu pertencimento ao outro, porque se encontra em uma situação de desapossamento, sujeito à palavra e a tudo o que o inspira. Isso significa que o ser emocionado se encontra transbordado de dentro para fora, sendo através das formulações verbais mais elementares que se percebe uma indistinção entre sujeito e objeto.

Essa mesma perspectiva pode ser encontrada em “Águas moventes” (DAL FARRA, 2011, p. 118), versos nos quais a figura feminina mais uma vez é retratada em sua relação com a natureza. Em suas feições, a mulher é equiparada à água: movente, transitória e fugidia. Além disso, o poema incumbe-se, também, de revelar a impermanência das palavras, posto que apreendê-las e fixá-las, para a poetisa, constitui-se uma batalha inútil, pois toda e qualquer significação que a palavra poética processar, apreender e capturar será inevitavelmente diluída:

Quem  
 melhor que a mulher  
 para afiançar  
 a inconstância da mudança?  
 a água é o seu elemento,  
 matéria onde se afunda  
 e se molda – irremissivelmente.

Por causa dela  
 há escafandristas  
 enigmas de baixo  
 algas  
 sondas  
 e  
 (mais que todos)  
 o polvo.  
 Será ela capturável?

Se braços podem contê-la  
 liquefeita escapole pelas bordas.  
 Nela  
 toda a atenção se adelgaça –  
 quem se entrega?

Ainda na primeira estrofe, remete-se à ideia de que a única certeza é “a inconstância da mudança”, já que “a água é o seu elemento / matéria onde se afunda / e se molda”. Nesse sentido, infere-se que à água, em decorrência do próprio estado físico, resta moldar-se e amalgamar-se às diferentes formas e superfícies que lhe determinam o curso e às quais está sujeita – “irremissivelmente”. Do mesmo modo, a poetisa, supondo ter fixado a significação pretendida ao texto lírico, percebe-o, de imediato, como que em estado líquido, pois os sentidos ora constituídos movem-se e se diluem tão involuntariamente como as águas, em uma movimentação constante e incontínua, tornando-se impraticável afiançá-los.

Tal movimento, tamanha a sua intensidade, parece ser assumido por ninguém “melhor que a mulher”, cuja inconstância – traço comportamental tradicionalmente associado à mulher – pode revelar a poetisa tanto em sua dimensão feminina quanto em sua versão poética, pois a inquietude que no momento a domina pode ter origem nas questões que envolvem tanto limitações existenciais quanto literárias.

Sob essa perspectiva, sugere-se que o eu-lírico, ainda que amparado por “escafandristas / enigmas de baixo / algas / sondas / e / (mais que todos) / o polvo”, diante da inconstância de que é feita a mulher, indaga: “Será ela capturável?”. Não, provavelmente, pois “Se braços podem contê-la”, tal como as superfícies supostamente se encarregam da contenção dos líquidos, “liquefeita escapole pelas bordas”, aniquilando toda a esperança da poetisa em capturar e fixar sentido imante às palavras, porque cada novo olhar implica nova

perspectiva, numa fluidez de movimentos tão imprevisível e inapreensível quanto o curso das águas.

Assim, nesse “ventre” capaz de gerar vida aos textos líricos, cujas palavras falam àquele que olha, “a morte / à vida permanece presa”, pois o texto poético, ainda que por reduzido período de tempo, é capaz de renascer a cada vez que se lhe imprime um novo horizonte. Não se trata da simples produção de um local, de um olhar, mas de algo mais significativo: trata-se da inscrição de uma fala, de uma linguagem e, simbolicamente, de uma paisagem poética.

Desse modo, a paisagem, na lírica de Maria Lúcia Dal Farra, constitui-se pela recorrência com que humano e natureza, simultaneamente, são retratados em compatibilidade e complementaridade num mesmo território, devendo associar-se, também, à percepção e à representação desses temas, a fim de que se estabeleça uma convergência entre o mundo e um ponto de vista. Em outras palavras, significa que o poeta projeta, portanto, para fora de si, a sensibilidade afetiva de sua relação com o mundo, no qual ele interioriza a matéria-emoção.

Tal concepção se evidencia, igualmente, em “*Femme, veillard et fleur*” (DAL FARRA, 2011, p. 95), tela de Marx Ernst, nome que intitula a seção na qual se insere o poema:

Que faço com o tom etrusco  
que o leque dá à minha cabeça?  
Veja: eu sou a mulher  
e  
(na transparência dos meus seios)  
cavalga o mar.  
De costas, e um pouco nua,  
risco a tela com os meus braços  
e atraio para mim a paisagem.

É de dança que se trata –  
da mesma que a velha  
(eu, sua parenta)  
cadencia ao me enlaçar criança.

Que faço com esta flor  
numa praia assim deserta?

Aqui, novamente, evidencia-se a figura feminina, associada tanto aos elementos da natureza quanto à efemeridade do tempo. O eu-lírico, no texto, reporta-se claramente ao leitor através da enunciação “Veja”, pela qual se pronuncia afirmando: “eu sou a mulher”, cuja identidade pode ser revelada pela “transparência” dos “seios”, simbologia feminina que remete tanto ao alento maternal quanto à sedução. Essa mesma mulher, portadora de múltiplas

faces, transfigura-se artista das palavras e, “um pouco nua”, expõe-se na e pela linguagem poética, pois o branco do papel é preenchido a partir do momento em que o eu-lírico imprime seus sentimentos e suas emoções, ao afirmar “risco a tela com os meus braços”, sugerindo o registro de traços próprios, agora, indeléveis, demarcados entre dois brancos.

Nesse momento, a intercorporeidade se evidencia pela materialização do texto poético através da linguagem, quando a poetisa se percebe detentora do processo de criação e declara: “atraio para mim a paisagem”, uma vez que o próprio texto lírico, enquanto objeto de contemplação e de ativação da emoção, possibilita a interlocução autor-leitor, constituindo-se, assim, as relações de alteridade e intersubjetividade.

“É de dança que se trata”, verso que metaforiza o próprio fazer poético, quando confere sons e ritmos à linguagem, em movimentos nos quais e pelos quais a poetisa se permite passear no tempo, possibilitando, para a mulher que, em referência ao aqui-agora, percebe-se “velha”, o encontro com a “criança” de outrora, com a qual é capaz de se enlaçar.

Por fim, cabe ao sujeito leitor proceder às intervenções e se encarregar do preenchimento dos possíveis espaços, buscando respostas que contemplem a indagação “Que faço com esta flor / numa praia assim deserta?” Sem dúvidas, tal resolução cabe ao leitor, uma vez que a própria poetisa, pela linguagem, permite, tanto a si mesma quanto a seu interlocutor, que diferentes acepções sejam associadas à “flor” – a mulher, que se sente incompreendida por seu tempo e seu espaço, em cuja representação a poetisa se inclui, ou o texto lírico que, uma vez corporificado, possibilita aniquilar a aridez de sentidos.

De igual maneira, a “praia assim deserta” pode remeter tanto à capacidade criadora do eu-lírico, ao considerar que a linguagem poética, ainda que materialize o texto, não atinge todas as possibilidades do dizer, quanto ao sujeito leitor, caso este não seja sensibilizado e não interaja por meio da construção de sentidos que o texto poético lhe possibilita. Assim, tendo em vista que à linguagem não se confere o poder de dizer tudo, fica evidente que a tríade autor-texto-leitor se consubstancia na intersubjetividade e na alteridade.

Essa mesma acepção pode ser demonstrada também em “Penteando uma cabeça grega” (DAL FARRA, 2011, p. 106-107):

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  
(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 bóia entre tragédia e riso  
e o ricto da boca  
(imperceptível)  
se afunda ornado de medusas –  
que asseguram em coro:

devora-me ou decifro-te!

Inerte objeto de mármore, conforme referido por Cabañas (2014), a cabeça grega exemplifica o procedimento a que se refere: do rosto, o olhar fixa o cabelo; desdobrado em detalhe de artifício duplo – cabelo esculpido e também peruca – “de repente” dá lugar à barba que, em seu encrespamento, dá passagem à evocação do mar Egeu e assim, sossegadamente, a paisagem marinha invade o poema e logo, por “mérito do parentesco”, as medusas surgem para, transmigradas em função de esfinge, alterar o enigma. Note-se como, a reparar no título, tudo decorre da ação aplicada à cabeça – “pentear” – que a refaz em outra. Mas o pentear é todo ele uma ação de transmutação pela palavra, o que repõe aqui uma das recorrências identificáveis em Dal Farra.

Por sua vez, o poema “Vestuário Noturno” (DAL FARRA, 2011, p. 25) revela a intenção de Dal Farra de escrever uma poesia que perceba não só a natureza humana, mas, sobretudo, o tipicamente feminino, em termos culturais, retratando o mundo por um imaginário muito específico, permeado pela sensualidade:

A lua cheia aplica adereços  
no vestido de cetim negro  
que a noite porta no meu corpo.  
Se ela se esconde  
oculta consigo  
o bico do meu seio,  
que salta toda vez que a massa de nuvens  
o acaricia.



As manchas dos astros  
no escuro  
são carunchos do tempo.  
Há na lua um mapa pedindo decifração.

Que parte do céu me pertence?

Novamente, observa-se que a seleção vocabular, por si mesma, constitui um universo voltado à mulher. Entretanto, a “lua cheia” – elemento da natureza e lugar-comum nos cenários românticos idealizados – abandona a obscuridade e, personificada, apropria-se da cena, representando a mulher e a exploração da sua própria sexualidade. Nesse ritual, nada tão apropriado quanto “portar” o “vestido de cetim negro”, ícone de beleza e sedução que, à noite”, oscilante entre a luminosidade/obscuridade, propicia o jogo de mostra/esconde, permitindo à “massa de nuvens” apossar-se das mais íntimas sensações. Assim, reconhecendo-se, a mulher chega enfim à “decifração” de si mesma, convicta de haver, mesmo mediante uma indagação, uma “parte do céu” que lhe “pertence”, já que o céu representa o horizonte, cuja estrutura o “eu” pode compartilhar.

Tal análise, nessa mesma linha, pode ser depreendida também em “Macieiras” (DAL FARRA, 2011, p. 126), poema no qual, novamente, confirma-se a permanente confluência entre a natureza e o humano:

Onde os frutos, onde a flor?  
Um no outro se transmuda  
em contínuo florescer,  
em imóvel converter

com o tempo –  
como a vida  
(aquela que o primeiro pecado ensina).  
Os pomos saltam sem recato  
para a nossa vista  
para o colo, para o tato.

Aspiram à nossa mordida.

Nesses versos, afirma-se que “frutos” e “flor”, duas dimensões que constituem um mesmo corpo, cedem espaço ao outro, já que “Um no outro se transmuda / em contínuo florescer”, propondo que essa relação ininterrupta de contiguidade, em clara referência à intercorporeidade, seja a mesma estabelecida entre sujeito lírico e objeto; mais ainda, entre objeto e sujeito leitor.

Supondo-se que o sujeito lírico, uma vez considerado “flor”, seja capaz de se dissipar em favor do “fruto” – o próprio texto poético, instrumento de sua enunciação e resultado de

sua criação. Do mesmo modo, o fruto representa a etapa final de uma transformação imperceptível, porém visível. Eis o oferecimento palpável ao leitor, pois “Os pomos saltam sem recato / para a nossa vista / para o colo / para o tato”. Assim, a linguagem poética, por si mesma, encarrega-se dessa coalizão entre autor-texto-leitor, sendo o texto lírico um convite à apreciação, à percepção e à degustação de quem o percebe, pois o texto fala àquele que olha e àquele que vê. É, portanto, nessas relações, que parte e horizonte coexistem num único corpo, comprovando que a constituição da paisagem literária é um fenômeno que se revitaliza por intermédio da linguagem.

Ocorrência similar pode ser encontrada na presença de formas compositivas clássicas, tais como o soneto, estrutura com a qual Maria Lúcia Dal Farra revela intimidade, sem perder de vista as particularidades de sua linguagem poética. Exemplo disso é “Encontro” (DAL FARRA, 2011, p. 42):

Madrasta idade a que me obriga agora  
(diante do espelho) a contemplar  
ao simulacro meu e não a mim  
Ingrata é a lembrança, e ela só,

Que (com o seu cortejo de relevos  
sobrepostos) aponta ali ausências –  
uma imagem na mesma refletida  
ambas pasmadas de se verem outra.

De tudo expede e mescla um reflexo  
(oh, parca nitidez que não me escapa!)  
escarpo o tempo e ele é que me alcança,

o que tampouco muda o amanhã.  
No entanto (assim diversa) eu não desisto  
De dar meu rosto a essa minha irmã.

Antes de mais nada, é interessante destacar que o soneto faz parte da seção de *Alumbramentos* intitulada *Mariana Alcoforado* – esta considerada autora das cinco *Lettres Portugaises* (As Cartas Portuguesas), um famoso clássico da literatura universal. Nelas, há marca de um mesmo enredo: o sentimento de amor que se dilui. Embora desperte alegria e esperança no início, a trajetória de um amor vivido é permeada por dúvidas e incertezas e, finalmente, por ser interrompido, conduz à convicção do abandono e à completa desilusão. Assim, tal identificação para essa curta, porém significativa seção de sonetos, pode ser compreendida como uma metáfora das fases da vida, tendo-se em vista a preferência pela temática da transitoriedade da matéria. Nesse sentido, pode-se inferir que o aflorar de uma paixão – simbolizando o nascimento – será aniquilado pela ação linear e irremediável da

passagem do tempo, conduzindo-o à finitude – nada além da morte. Do mesmo modo, impossível, também, não referir Cecília Meireles<sup>2</sup> em seu “Auto-retrato” que, igualmente, tematiza a efemeridade da vida, com cujos efeitos, imperceptíveis, deparamo-nos abruptamente.

No entanto, a singularidade da poesia de Maria Lúcia Dal Farra se revela exatamente na possibilidade de inserção que disponibiliza ao leitor. A presença frequente, mais uma vez, dos parênteses, pode ser uma das fortes sinalizações que reforçam a impossibilidade de significados fixos ou cristalizados, pelo contrário, tudo é sugestão, o que permite ao leitor engajar-se nessa fluidez da linguagem e do sentido, a fim de construir a concepção que lhe ofereça um vínculo identitário.

Partindo-se dessa noção, não há dúvidas de que o poema detém, em sua constituição, um mundo que se faz ver. No caso do soneto transcrito, a linguagem e o sentido constituídos oferecem à perspectiva daquele que “olha”, o que implica uma atuação intersubjetiva em relação ao objeto, uma diversidade de significações: a precariedade da existência humana e da vida, a fugacidade do tempo e da matéria – incluindo-se aí o próprio corpo humano –, a falta de sentido da vida, a solidão a que o indivíduo está condenado, a vida como sonho, a distância, a perda, a ausência, demarcados por serena melancolia.

A convicção dessa efemeridade concerne ao homem à medida que os seres corporificados se deterioram à ação do tempo, a ponto de duas imagens, “uma imagem na mesma refletida”, surpreenderem-se “pasmadas de se verem outra”. Tal perplexidade se reafirma em “ao simulacro meu e não a mim” que, contemplado diante do espelho – também este um produtor da imagem –, revela tão somente uma projeção, reiterando a concepção de que a imagem se sustenta além da materialidade, já que “de tudo expede e mescla um reflexo” e a “nitidez”, mesmo “parca”, “não me escapa”. Diante dessa constatação, percebe-se ilusória a sensação de que se possa retardar ou até mesmo conter a passagem do tempo, pois torna-se o eu-lírico apenas um dos elementos sobre quem o tempo, implacável, impõe os efeitos de sua ação, quando afirma “escarpo o tempo e ele é que me alcança.”

Mesmo consciente da irreversibilidade desse processo, porque a travessia ininterrupta do tempo “tampouco muda o amanhã”, o eu-lírico persiste na busca da face ora perdida, ao não reconhecer a própria imagem projetada pelo espelho; estranhando-se, insiste no propósito de “dar meu rosto a esta minha irmã”, como se fosse de outrem o reflexo que lhe pertence. Assim, sujeito lírico e sujeito leitor são postulados em simultaneidade à intersubjetividade, o

---

<sup>2</sup> Poetisa, professora, jornalista e pintora brasileira. A primeira voz feminina de grande expressão na literatura brasileira, com mais de 50 obras publicadas.

que confirma a propriedade de que é dotado o texto poético na sublimação de uma projeção, permitindo ao sujeito que se dispõe a ver, através do poema, além de um poema, a si mesmo, de maneira a tornar-se ele próprio o construtor desse processo. Isso evidencia o que se chama, portanto, de ek-sistência, ou seja, o movimento pelo qual a consciência sai de si para ir ao encontro do mundo e lhe dar certo sentido, o que se elabora na própria experiência sensível.

Igualmente, tal concepção é confirmada, entre outros, por “Reverberação” (DAL FARRA, 2011, p. 134), em que “A dama / (essa virgem)”, entre enxofre e mercúrio, “quer apenas conhecer-se”, motivo pelo qual se “estende o espelho”: “para que ela própria se retorne / no olhar que o licorne aprisiona / quando retém de si o reflexo”. O poema, que alude mais uma vez à reafirmação da identidade sob a égide do feminino, em cujas feições se reconhece a busca pelo autoconhecimento e pela autoafirmação, reafirma a representação da mulher em busca de si mesma:

A dama  
 (essa virgem)  
 no centro  
 entre enxofre e mercúrio  
 quer apenas conhecer-se.  
 Por isso estende o espelho:  
 para que ela própria se retorne  
 no olhar que o licorne aprisiona  
 quando retém de si o reflexo.

Olhando-o  
 ela não se refrata.  
 Antes  
 se espelha  
 e (muda)  
 se retrata.

O poema, um dos oito que se dedicam a *La dame à lalicorne*, célebre conjunto de seis tapeçarias medievais, parece todo ele a pintura de um processo. Dir-se-ia que processamento daquilo que entra pelos olhos e se instala nas camadas da emoção em busca de sentidos, sentidos esses que não habitam nenhum lugar, de modo que não se trata aqui de uma busca habitual, porque o sentido deve ser criado – ou nomeado – para que exista. Assim, podendo ser o sentido qualquer um, já que seu berço é a imaginação, o processo do poema indica que o encontro com a tapeçaria não finda no olhar, o que tão só seria experiência estética superficial e passageira, pois ele se prolonga em exploração imagética, num convite a sustar a pressa e se deter mais tempo do que o olhar precisa.

Assim, o que se tem, então, é um sujeito observador e reflexivo que divaga, indaga e reajusta o olhar num grau mais potente para avistar além da superfície dada, tudo emoldurado

por um presente verbal, uma vez que “A dama”, que pretende se revelar em seus desdobramentos existenciais, “quer apenas conhecer-se”. Diante desse desejo, nega-se ao obscurantismo a que provavelmente fora submetida e que lhe impusera a privação acerca dos próprios pensamentos e desejos, em uma navegação contínua que a reduziu a “(essa virgem)”.

Agora, desinstala-se e “Por isso estende o espelho”: em outras palavras, num gesto inegável de libertação, percebe-se, até então, aprisionada, já que a própria imagem denuncia as amarras, nesse ponto, quebradas, “para que ela própria se retome”, “Olhando-o”. Assim, ao contemplar o próprio reflexo, transmutada em nova face, “ela não se refrata”; ao contrário, passa a repelir qualquer forma de enquadramento, abrindo-se a novas vivências e a novas concepções, porque recém-descoberta “se espelha / e (muda) / e se retrata.” Portanto, o eu que aí se exprime é um Outro, estabelecendo-se, assim, um espaço aberto que pode ser ocupado por qualquer um, por vivenciar a experiência poética.

Assim, constata-se um duplo acontecimento quanto ao fenômeno da paisagem literária: constitui-se, aqui, mesmo incompleta, através da palavra, não só “uma fala àquele que olha”, mas, fundamentalmente, a possibilidade de um olhar daquele que vê, tão somente porque se dispôs a enxergar a partir de seu ponto de vista.

Tal pensamento é retomado em “O idílio”, um dos poemas do conjunto Klimt (DAL FARRA, 2011, p. 123):

Na sua nudez tão casta  
parece a mãe  
irmã dos meninos:  
o mesmo olhar de quem dá  
é o de quem recebe – delicadeza  
candura  
espelho há na taça que oferece.

É este o idílio? Ou aquele  
que vai de mim em direção  
à jovem?  
Ou ainda aquele que parte  
dos observadores laterais  
– assim enciumados?

Um finge  
não se importar com a dedicação inequívoca  
da amada.  
O outro simula igual.  
De qualquer forma  
ambos emolduram e protegem  
o amor maternal –  
  
custe o que custar!

No poema, a afeição pela descrição – instalada comodamente nos versos da primeira estrofe – articula, na verdade, uma narração que, conquanto apegada à imagem plasmada na tela, pintada pelo artista austríaco em 1884, é, no entanto, pura especulação. Nesse sentido, é a palavra “parece” que tudo deixa em suspeição. “Mãe” que parece “irmã”, quando o certo é que o quadro em observação não afirma nem uma coisa nem outra; dupla especulação imaginativa, então, que se regozija num grande devaneio, já anunciado, por sinal, na epígrafe de Bachelard, que abre a seção. Descobre-se a seguir a intencionalidade do eu-lírico que, na interrogação que a si próprio dirige, coloca-se como único ajuizador do sentido manifesto, trazendo à luz um dos possíveis significados que o poema evoca.

#### 4.2 ESTRUTURAS DA CRIAÇÃO POÉTICA E EMOÇÃO LÍRICA

A paisagem literária pressupõe a interlocução entre os espaços subjetivo e objetivo. Tal fenômeno se consubstancia por meio da linguagem, uma vez que o texto poético – o “corpo” – é a materialização da emoção lírica. Isso pode ser observado em “Poema” (DAL FARRA, 2011, p. 112), no qual a materialidade do texto se compõe a partir das possíveis significações projetadas pelo sujeito lírico, que o transforma num lugar de troca entre o espaço pessoal e coletivo:

O ondulado mar  
 (crina arisca de versos)  
 galopa na areia imóvel desta página.  
 Dos cascos e redemoinhos do acaso  
 faço argolas de Iemanjá,  
 pulseiras com que ela dança  
 acatando  
 o rito dos naufragos.  
 Nesse ritmo  
 eu mesma me afogo na gramática deslizante  
 dessas águas  
 como se imergisse para o imo hipnótico  
 onde as ondas  
 sussurram vocábulos em tom de sonda.

Mimosos cavalos marinhos  
 escavam (sem patas)  
 a massa lendária deste papel,

e flores aquosas, arabescos de espuma,  
 calêndulas  
 (e até peixes)  
 sobem à tona  
 apenas

para comprovar o milagre da escrita.

Novamente, a referência aos elementos da natureza se revitaliza, focalizando especificamente o território marinho. Aqui, a constituição do texto lírico se equipara ao movimento de um “ondulado mar”, “galopante”, de modo que nem mesmo a “areia imóvel desta página” retém, o que remete à apreensão subjetiva dos significados, implicando a projeção de um horizonte longínquo e ilimitado, tal qual sugere a própria imensidão do mar.

Considerando-se o plano estilístico, a própria estrofação, que inclui a irregularidade na extensão dos versos, atende ao propósito de sugerir a movimentação do oceano, que é figurada através da gradação expressa pela sequência “e flores aquosas, arabescos de espuma, / calêndulas / (e até peixes) / sobem à tona / apenas”. Além disso, a insistência sobre as aliterações que insistem no fonema /s/ e as assonâncias, a exemplo de “onde as ondas / sussurram vocábulos em tom de sonda”, sinalizam os sons produzidos pelo vaivém ininterrupto das ondas, que trazem em sua crista a “crina arisca de versos”, ou seja, o plano de visualidade mais imediato: as palavras.

No intuito de arranjar-las num todo organizado de sentido, a poetisa empreende uma inútil batalha, já que as palavras, em sua incompletude, jamais correspondem ao que se pretende dizer e, tal como o navegador que se lança aos mares revoltos, à poetisa não existe alternativa a não ser desistir do enfrentamento com as palavras e acatar o “rito dos naufragos”, sucumbindo, ainda que por um momento, à impossibilidade de dizer tudo. Nota-se, portanto, que o fazer poético tão somente permite ao sujeito lírico fazer do texto um lugar para si mesmo e, extensivamente, para todos. Assim, sua fixação entre dois brancos é ilusória, sendo peculiar aos textos líricos a mesma inconstância dos oceanos, uma vez que o aqui pertence a todo o mundo.

Acerca dessa tentativa de construção que empreende, a poetisa também declara: “eu mesma me afogo na gramática deslizante dessas águas”, revelando que a linguagem poética, pela qual navega frequentemente, transcende quaisquer regras e é tão imprevisível como o curso do mar. Por essa razão, do sujeito lírico, exige-se sensibilidade para navegar com argúcia e persistência num oceano de palavras do qual emergem também “flores aquosas, arabescos de espuma, / calêndulas / (e até peixes)”, sugerindo que a poesia se faz apesar da incompletude das palavras, o que é equiparável a um verdadeiro “milagre”. Isso porque o poeta, antes tomado pelo sentimento de vazio, pela necessidade e pelo desejo de dizer, introjeta o silêncio, espreita o sensível e fixa o olhar sobre o vazio do horizonte, onde se fomenta o nascimento do poema.

Concepção semelhante se revela nos versos de “Amor” (DAL FARRA, 2011, p. 24), nos quais permanecem as referências à natureza e ao meio marinho, assim como a ideia de que o eu-lírico, enquanto navegador em um oceano de palavras, pode às vezes naufragar:

A hipótese de navegação  
reside sempre  
em acordos tácitos:  
da maré com o sol, com a lua,  
do sal com a palma das mãos  
(harmoniosas no mergulho).

Para além destes  
é preciso saber dos ventos,  
da tensão das rochas,  
do equilíbrio dos fundos.

Só então estabelecer a rota  
e guiar-se em direção  
a quantos naufrágios  
a vontade do mar

permitir.

Em primeiro lugar, percebe-se a concepção recorrente acerca do fazer poético, considerado uma “hipótese de navegação”, pois, mesmo que a rota esteja traçada, a possibilidade de imprevistos, intempéries e outros perigos a que se expõem aqueles que se lançam aos mares desconhecidos não se exclui, o que se aplica igualmente àqueles que desbravam o universo das palavras. Tal navegação “reside sempre em acordos tácitos”: aqueles celebrados silenciosamente entre a poetisa e o impalpável, o inatingível, como o “da maré com o sol, com a lua / do sal com a palma das mãos / (harmoniosas no mergulho)”, numa referência a elementos que se entrecruzam em determinada linha do horizonte, numa conjunção breve, que se desfaz e de imediato volta a se refazer, de modo preciso e imperceptível, remetendo à alternância constante entre a significação e a não significação das palavras.

Quanto a isso, é consciente de sua impotência e das limitações que lhe são impostas pela linguagem poética que o eu-lírico declara: “é preciso saber dos ventos / da tensão das rochas / do equilíbrio dos fundos”, como se uma espécie de conhecimento ulterior ao universo da palavra escrita pudesse habilitá-lo a conviver com a indizibilidade dessa palavra. Nessa concepção, infere-se que a poetisa, em constante busca de possibilidades para o seu dizer, percebe altamente reduzida a compatibilidade entre o pensamento lírico e a significação da



palavra poética, uma vez que as palavras são incompletas e inapreensíveis, reafirmando a incongruência estabelecida entre o querer dizer e o poder dizer.

Assim, resta à poetisa “guiar-se em direção / a quantos naufrágios / a vontade do mar / permitir”, sugerindo que o fazer poético nunca contemplará inteiramente a intenção de quem escreve. Sob esse ponto de vista, percebe-se que a construção de um horizonte visível dilui-se constante e repentinamente, porque depende sempre de determinado ponto de vista, reforçando o quão fugidia e transitória é a fixação da paisagem. Ainda assim, cabe à poetisa persistir e considerar uma nova “hipótese de navegação”, superando os “naufrágios”, pois a perda da palavra poética não implica a perda da poesia, ou seja, a incompletude das palavras não suplanta o fazer poético, pois nada pode ser maior ou mais poderoso do que “a vontade do mar”. Dessa maneira, o poema surge de um apelo ao qual precisa renunciar para se constituir, pois está em busca de um horizonte de sentido apenas pressentido e sempre inacessível. Por consequência, o poeta se lança na perseguição da palavra que fixará a mobilidade das anteriores, fazendo da escrita uma errância interminável.

A mesma linha de raciocínio se evidencia em “Hora molhada” (DAL FARRA, 2011), em cujos versos a poeta admite a necessidade de uma trégua momentânea diante de tão laboriosa tarefa:

Este é o tempo em que os barcos se recolhem  
(úmidos)  
para se encostar na noite  
e os mares imprimem carinho  
no couro da sua fauna.

Que ninguém se lembre agora  
do relógio que gasta as horas  
tão partidas  
em esperanças  
e gestos inúteis.

O momento é de ruídos internos na casa –  
devaneio e aconchego.  
Não me engano:  
o ruído desta chuva  
desperta de vez  
as lembranças que o passado  
anda se incumbindo  
de afogar.

No poema, o eu-lírico – enquanto barco que navega em busca das palavras que lhe permitam declarar o que pretende – precisa por vezes ancorar, vivenciando “o tempo em que os barcos se recolhem / (úmidos) / para se encostar na noite”. Ainda que as palavras lhe

tenham tocado como as águas de um mar revolto quando envolvem uma embarcação, a frustração diante do não encontrado provoca o recolhimento. A noite, nesse contexto, simboliza a obscuridade, sugerindo o momento durante o qual o eu-lírico se abstém da procura e se entrega à ausência, ao vazio deflagrado pela impossibilidade de enunciar o pretendido através das palavras. Assim, a poetisa parece sucumbir à indizibilidade das palavras que se lhe apresentam para compor o poema. Torna-se impossível ao poema, ainda que arduamente trabalhado, coincidir com o que o poeta deseja ver dito. Percebe-se, então, que o eu-lírico se retira da luta vã, revelada pela total distância entre a palavra que diz e a coisa a ser dita.

Por isso, “o momento é de ruídos internos na casa – / devaneio e aconchego”, quando o poeta se debate entre o bálsamo e a desventura que lhe impõe a arte poética, diante da qual afirma: “Não me engano”, consciente de que sua perseguição jamais será tangível ou atingível. Ainda assim, é “o ruído desta chuva” – o convite à criação poética – que o impele ao permanente desafio de, através da incompletude das palavras, dizer o indizível. Por essa razão, o eu-lírico se lança na perseguição de uma palavra última, aquela que pretensamente fixará a impermanência das palavras anteriores, o que torna a escrita uma errância interminável.

Essa maneira de conceber o fazer poético fica evidente, também, no poema “Trabalhos de Agulha” (DAL FARRA, 2011, p. 32), no qual a poeta aborda novamente a difícil tarefa de fazer versos, comparando-a, dessa vez, ao trabalho meticuloso da costureira, já que ambas se encarregam da composição artesanal de um tecido, seja pelas fibras, seja pelas palavras:

Alinhavo os dias nas asas de um passarinho  
e (branca) a andorinha voa –  
peito pintalgado em carmesim  
elas picadas do meu desnorteio:  
lateja-me o dedo.

A simetria do riscado  
para mim mesma espicaço  
e (definitiva) saio de casa. Limites?  
Quero arribar a sós.

Com que prazer distendo do bastidor  
a seda,  
a madeira dos arcos fraturado,  
desfaço o traçado  
– por puro gosto de recomeçar!  
Mas a linha insiste na malha antiga.  
Ah, lavá-la, esticá-la,  
livrá-la da memória.

Como fiquei presa nos pontos?

O eu-lírico, no primeiro verso, quando afirma “Alinhavo os dias nas asas de um passarinho” – em mais uma notória relação à natureza –, sugere a ideia de que a criação poética através da linguagem é tão livre como dificultosa, pois a poetisa, ao percorrer diferentes trajetos em busca da palavra poética, pode, às vezes, debater-se por trajetórias erráticas, já que o querer dizer e o poder dizer são incongruentes. Em decorrência disso, a “andorinha”, inapreensível, “voa” e, porque o significado da palavra não se fixa, mantém-se “(branca)” também a superfície do papel, à espera da composição de um tecido que lhe preencha o espaço, até o momento vazio.

Diante dessa impossibilidade, a “andorinha”, agora metaforizando a poetisa, traz o “peito pintalgado em carmesim / pelas picadas do meu desnorteio”. Isso sugere que, assim como a costureira, ao coser, pode ferir os dedos enquanto trabalha com a agulha, também à poetisa existe o risco de, pelo trato com a palavra, deparar-se constantemente com a insuficiência da linguagem poética. Enquanto a primeira, por um movimento involuntário, padece pela dor física, à segunda, diante da impotência que lhe é imposta pela própria linguagem, resta amargar a dor do dedo que lateja e do desejo irrealizado, equivalentes a “picadas” de agulha na alma, abrindo-lhe chagas no peito que, embora invisíveis, sangram em “carmesim”. Por isso uma constatação em comum: “lateja-me o dedo”, auferindo que tanto a costura quanto a escrita, habilidades materializadas pelas mãos, conduzem ao esgotamento a ação de seus executores que, na busca obstinada pela composição do tecido - corpo que os entrelaça -, tentam superar sua fragilidade, restando-lhes, mesmo atingidos pela exaustão, persistir em seus movimentos.

Mesmo à mercê dessa oscilação, a poetisa insiste em seu propósito e, para tanto, incumbe-se de todos os procedimentos implicados nessa confecção, declarando: “A simetria do riscado / para mim mesma espicaço” e, sentindo-se confiante, “(definitiva)”, projeta-se para fora de si através do corpo que lhe permite *ek-sistir*, o que se conclui a partir da afirmação “saio de casa”. Há um mesmo tempo, numa indagação que pode remeter a si própria, ao interlocutor ou a ambos, sobre as possíveis barreiras que lhe serão interpostas, lança um questionamento: “Limites?”

Trata-se, portanto, de uma experiência contumaz à qual a poetisa se entrega através da qual vivencia, paradoxalmente, o sofrimento e a satisfação, pois enuncia: “Com que prazer distendo do bastidor / a seda / a madeira dos arcos frature, / desfaço o traçado / – por puro gosto de recomeçar!” Nessa perspectiva, prevê-se que a “seda” e a “madeira”, elementos que remetem, respectivamente, ao nobre e ao bruto, representam a palavra poética, retratada tanto em sua elegância quanto em sua rudeza, nada as impedindo de se entrecruzar. Assim,

enquanto a “madeira” é fraturada dos “arcos” e a “seda”, distendida do “bastidor” – este, um local reservado ao invisível –, o “traçado” supostamente pronto, tais como os pontos da costura, é propositalmente desfeito “– por puro gosto de recomeçar!” Nesse momento, vale ressaltar a presença do ponto exclamativo que, escasso nos poemas de *Alumbramentos*, evidencia, pela expressão da emotividade, o alto grau de contentamento com que a poetisa recomeça sua tarefa de (re)constituir a trama, num contínuo processo de unir e desunir os pontos, fazer e desfazer e refazer a costura, errar e acertar, até que o tecido esteja, ainda que provisoriamente, composto. Isso significa, em outras palavras, que a palavra se liberta da memória antiga que possuía – ou da malha antiga –, o que implica desautomatizar a linguagem, expandindo seus limites por caminhos inusitados.

Tal concepção também se confirma nos versos de “Poética” (DAL FARRA, 2011, p. 104), que reitera a presença de elementos da natureza como figurativizações dos sentimentos e percepções evidenciados pela poetisa durante o processo de criação:

De botânica tudo ignoro  
mas amo as plantas  
e as árvores e as flores  
e as abelhas que as inventam  
e o inseto a quem emprestam cor  
e a aranha que lhes filtra (geométrica) a luz,  
o gafanhoto, o besouro  
a borboleta.

Elos do mesmo vegetal  
estes contêm aqueles –  
são deles a entranhada memória  
a mala:  
a muda  
no salto para outra esfera.

Eis como a pétala ganha asas.  
Eis como voo.

Parte-se do princípio de que, para amar “as plantas e as árvores e as flores”, quaisquer conhecimentos científicos são dispensáveis, do mesmo modo que as normas relativas ao uso da língua se diluem diante da multiplicidade de significados que a linguagem poética é capaz de produzir. Dessa forma, nenhum prejuízo há quando se afirma: “De botânica tudo ignoro”. Nessa perspectiva, considerando-se o fazer poético, tudo é contemplação; a beleza se constitui nos detalhes, de modo que tudo depende de quem a vê. Assim, a percepção da natureza e a representação do que nela evidencia o belo – as flores – advêm das “abelhas que as inventam” e da aranha “que lhes filtra a luz”, o que revela uma relação equilibrada e harmônica. Essa

relação assemelha-se àquela que a poetisa estabelece com as palavras para o engendramento de formas linguísticas capazes de gerar novos ritmos, diferentes texturas e tons, fazendo da própria capacidade criadora um caminho para a transformação e para a libertação. Portanto, assim como a natureza possibilita o dom da vida aos seres, já que “a pétala ganha asas”, igualmente o sujeito lírico confere autonomia ao seu objeto, pois é através do texto que ele se enuncia e se faz ver: “Eis como voo.”

É nessa projeção ilimitada no espaço do texto e nas suas possíveis significações que se ressalta toda a plenitude do fazer poético, cujo substrato eclode das referências contidas na “entranhada memória”, as quais, uma vez transfiguradas para a “outra esfera” – o próprio texto poético –, demarcam também a paisagem literária. Junto a isso, infere-se que a autora escreve, na verdade, para si mesma e para ninguém, para quem ali não está e que, se estivesse, não se encontraria onde – supõe-se – pudesse estar, de maneira que a poesia nasce desse desencontro jamais resolvido, sendo essa a maneira de ela se projetar para adiante – porque procura aquele que ainda não há.

Tal concepção se confirma também em “Alada” (DAL FARRA, 2011, p. 47):

Tu ias e vinhas  
asfixiando o tempo  
como um pássaro que erguesse  
as asas para  
o volátil.

Em número reduzido de versos, nesse texto, a poetisa parece ratificar o quão transitória e fugidia é a arte de fazer versos, pois a incompletude a que está fadada a palavra poeticamente empregada no texto lírico se debate “como um pássaro que erguesse / as asas para / o volátil.” Isso sugere que as ações de busca empreendidas pela poetisa, nessa procura incessante – o que pode também estar representado pela irregularidade dos versos –, oscilam constantemente, já que ela mesma admite sua condição errante e impotente frente à palavra poética, expressa em “Tu ias e vinhas”. Assim, ainda que consciente dos movimentos necessários ao voo que pretende alçar, constata que seus atos seguem “asfixiando o tempo”, diluindo-se, pela própria impermanência da linguagem poética, qualquer possibilidade de fixação do significado almejado.

A luta com palavras se evidencia na poesia de Maria Lúcia Dal Farra nos versos de “Ao leitor, meu canibal inquieto” (FARRA, 2011, p. 19), a seguir transcrito:

Cada palavra  
(aqui)  
se obstina em silêncio.

Contigo devoro os frutos da noite:  
lua caiada em agonia  
alguma chuva esparsa do lado boreal  
poeira de estrelas profanando  
o negro.

Só nossos dentes  
brilham  
feito astros.

É nítida a percepção quanto ao espaço que se abre ao interlocutor – o outro – na construção do sentido, pois “Cada palavra” que “se obstina em silêncio” está fadada a não significação. Havendo o desejo ou a necessidade de a elas se atribuir significação, essa é tarefa à qual se prestam tanto o eu-lírico quanto o texto, porém ambos podem se diluir caso não se efetive uma intervenção da qual está incumbido o próprio leitor, encarregado de preencher, intuitiva e particularmente, os possíveis espaços que se lhe apresentam. Além disso, dele também depende a instituição desse espaço – “(aqui)” – igualmente em aberto, já que o emprego do advérbio, que não encontra qualquer outro suporte no texto, sugere tão somente a fluidez e a imprecisão, permitindo os mais diversificados passeios no horizonte. Afinal, onde é o “aqui”? Ou o que é o “aqui”? O do eu-lírico? O do poema? O meu? O nosso? De outrem? Onde, quando e como essa demarcação se materializa? Paralelamente, o emprego dos parênteses pode ser uma das maneiras pelas quais texto e eu-lírico reiteram essa imprecisão, como que evitando qualquer indução e convidando o receptor ao preenchimento desses possíveis significados, quando se constitui uma percepção imagética do tempo e do espaço, estando esta a critério de sua sensibilidade e de sua imaginação.

Nessa mesma perspectiva, o título do poema contém também elementos que se referem à constância dessa interlocução texto-leitor. O apontamento feito pelo eu-lírico “Ao leitor”, por si só, é uma interlocução que institui o outro como sujeito indispensável à construção do sentido, ao mesmo tempo que o convida, implicitamente, a degustar as palavras, contemplá-las, apreciá-las e delas se servir. Afinal, é desejo do eu-lírico que também o leitor, diante do texto, porte-se como um “canibal inquieto” e, nesse processo de apreciação/apreensão da linguagem poética, inevitável a ambos, revelem-se os princípios de alteridade e intersubjetividade inscritos nessa relação, ao mesmo tempo que esse mesmo leitor deve se encarregar do preenchimento dos possíveis espaços. O mesmo se pode inferir quando, no verso “Contigo devoro os frutos da noite”, o eu-lírico, através do emprego do pronome

“contigo” – referindo-se ao provável leitor – e do verbo “devoro”, em primeira pessoa, identifica-se como poeta e institui-se sujeito nesse processo de deglutição das palavras, oferecendo ao leitor a possibilidade de perceber-se em situação de alteridade.

Enfim, múltiplas são as possibilidades de análise da paisagem literária que *Alumbramentos* (2011), de Maria Lúcia Dal Farra, permite. Uma delas, no entanto, merece atenção especial não só pela intensidade de suas imagens e pelo teor daquilo que comunica, mas, sobretudo, por constituir-se como um fechamento deste estudo, cuja análise não se pretende esgotada, pelo contrário: tão somente iniciada, numa incursão que se prolongará *ad infinitum*, pois a riqueza que aguarda ser explorada nos textos dessa obra jamais deixará de atrair novos e ávidos olhares.

Trata-se da condição permanentemente errante do poema durante o seu processo de criação que, entre o contentamento e o dissabor, move o eu-lírico na busca incessante pelas palavras que eliminem, ainda que por alguns momentos, a mobilidade peculiar à linguagem poética. Isso pode ser observado em “Sina” (DAL FARRA, 2011, p. 111):

A palavra que se move  
 (íntima, precária)  
 com não sei quê sorrateiro.  
 Se põe a zombar de mim  
 (a me trair)  
 acenando de longe apenas com o fiapo  
 do que tinha dentro.

Ainda tento com a voz erguê-la  
 mas seus sons são pardos –  
 envultados.

Lastimo essa coisa que não sei dizer  
 essa árvore que (inútil) tenta se evadir do chão  
 e choro (no sentido delas)  
 a minha escrita –  
 de bruços

mas renhida como um refém.

De maneira metapoética, o texto aborda a complexa e laboriosa arte de fazer versos, que move a poetisa e a põe entre maravilhada e aturdida diante da multiplicidade de sentidos e a fugacidade que a palavra poética lhe impõe, o que constitui um paradoxo interminável. Diante disso, indiferente à angústia do eu-lírico, “A palavra se move / (íntima, precária)”, exatamente porque, pela impermanência que lhe é peculiar, não se fixa ao texto nem pelo tempo nem pelo espaço. Quanto a esse aspecto, depreende-se a linguagem poética como o instrumento que, mesmo habitual à poetisa, pode reduzi-la à errância, uma vez que as

palavras, por mais amplas e diversificadas que sejam as possibilidades de escolha, estão fadadas à não significação, exatamente por sua incompletude, pela incompatibilidade entre o que se pretende dito e o que efetivamente se diz.

Por essa razão, declara a poetisa que a palavra “Se põe a zombar de mim / (a me trair)”, porque “acenando de longe” parece convencer o eu-lírico de sua significação, atraindo-o para um embuste. Na verdade, o eu-lírico, ao deparar-se com a limitação peculiar à linguagem poética, percebe-se “apenas com o fiapo do que tinha dentro”, o que reafirma, ainda que momentaneamente, sua impossibilidade de dizer. Nesse sentido, revelam-se escassas as possibilidades de corporificar a emoção através da palavra poética, porque “seus sons são pardos – envultados”, de maneira que sua significação não se fixa, ao contrário, escapole, dilui-se na transitoriedade dos sentidos. Assim, o eu-lírico tenta, incansável, “com a voz erguê-la”, resignado a perder, ainda que temporariamente, o poema, mas não a poesia.

Por fim, o texto poético, fadado à errância e à incompletude, devido à não fixação dos significados que a palavra poética impõe, submete à derrocada o eu-lírico, quando este afirma: “lastimo essa coisa que não sei dizer / [...] / e choro (no sentido delas) / a minha escrita”, de maneira que não há alternativas, a não ser conviver com o imensurável, com o incapturável e com o intransponível de que se constitui a linguagem poética. No entanto, mesmo prisioneira à condição imanente de quem persiste na arte de fazer versos, a poetisa, “de bruços”, entregue à sua criação, permanece, ainda que “renhida como um refém”.

Chegando-se ao final desse percurso, percebe-se que muito ainda pode – e deve – ser dito. No entanto, através da análise dos textos selecionados, pretendeu-se mostrar que a percepção da paisagem constitui um desafio altamente expressivo para a comunidade literária, podendo ser, muito além de uma repetição permanente de estereótipos, a oportunidade para a (re)invenção ininterrupta de significados.

Espera-se, com isso, que este trabalho tenha apontado, também, para a importância do investimento contínuo em estudos nessa área, determinando que os avanços obtidos tanto na produção quanto na recepção da poética literária sejam libertários e transformadores. Desse modo, será possível desmistificar e tornar acessível o texto poético, ao leigo ou ao acadêmico, além de viabilizar a proximidade entre escritores e leitores em sua plenitude.



## 5 CONCLUSÃO

Ao longo desse estudo, buscou-se estabelecer as possíveis conexões entre a teoria da paisagem literária e o texto lírico, mais precisamente, a partir da aproximação entre as teses de Michel Collot – ensaísta, professor e pesquisador – e a poesia de Maria Lúcia Dal Farra – crítica, pesquisadora e poetisa. Durante esse percurso, constatou-se que os pressupostos teórico-críticos do primeiro se consubstanciam no fazer poético da segunda.

Para tanto, primeiramente, foi necessária a abordagem de alguns aspectos relacionados aos estudos de Michel Collot através da revisão bibliográfica do autor, Essa investigação sobre o referencial teórico permitiu depreender que a paisagem literária, muito além de um espaço a ser percebido, é constituída pelo ponto de vista, implicando a percepção das noções de parte e horizonte, o que determina tudo aquilo que se oferece ao olhar de um observador. Em outras palavras, a paisagem “fala àquele que olha”, conduzindo-o à percepção do “estar no mundo” a partir do “estar na escrita”. Isso se fundamenta nas conexões estabelecidas entre sujeito e objeto ou entre sujeitos e possibilita um processo permanente de interlocução, a fim de viabilizar o preenchimento dos possíveis espaços, quando se trata de imaginar o que não se vê.

Em um segundo momento, o trabalho descreveu alguns fatos relacionados à trajetória pessoal e profissional de Maria Lúcia Dal Farra, os quais, provavelmente, tenham determinado sua opção pela trajetória literária, influenciando até mesmo os delineamentos de sua escrita. Junto a isso, a pesquisa examinou o ponto de vista da autora sobre o próprio fazer poético, demonstrando a maneira através da qual ela concebe e executa sua escrita, tornando-a espaço, a um só tempo, de expressão da subjetividade – porque lhe pertence – e de saída de si – porque se projeta para fora de si e oferece ao outro essa possibilidade de projeção. Ainda, foi investigada a recepção de *Alumbramentos* pela crítica, revelando o impacto causado pela obra de acordo com a avaliação de jornalistas e estudiosos do meio acadêmico.

Fundamentalmente, em seu terceiro capítulo, o estudo permitiu verificar que o conceito de paisagem literária se constitui, também, a partir de componentes muito específicos, tais como as noções de alteridade e de intercorporeidade, presentes nos três grandes momentos da criação poética, cuja estrutura, através da linguagem, é capaz de despertar a emoção. Assim, tomando-se por referência os poemas selecionados em *Alumbramentos*, de Maria Lúcia Dal Farra, foi possível perceber que o primeiro desses elementos – a alteridade – firma-se pela relação autor-texto-leitor, todos envolvidos na busca da percepção e da construção dos sentidos, uma vez que a criação literária ultrapassa as

relações com o visível, instituindo-se por meio da experiência sensível, pois é pela percepção que se constrói a paisagem.

Em vista disso, constatou-se que o sensível se reveste de um sentido próprio a um determinado sujeito, compondo-se por tudo o que um sujeito valoriza ou rejeita, já que é pela sensação que tudo começa e se fundamenta. Nesse sentido, a alteridade, nos poemas, possui também uma dimensão intersubjetiva, que marca o lugar reservado ao ponto de vista do outro, pois, num dado momento, aquilo que um determinado sujeito não pode ver da paisagem, pode-se constituir no que outros veem.

Em paralelo a isso, a noção de intercorporeidade configurou-se, sobretudo, pela comunhão com a natureza, também compreendida como um espaço de existência extensiva ao humano, especialmente o feminino – em uma expressão que oscila entre o inatingível e o erotizado, haja vista o eixo temático recorrente em grande parte dos versos de Dal Farra. Nos poemas, observou-se que o sujeito não pode se exprimir senão pela linguagem, que dá corpo ao seu pensamento. Desse modo, o eu-lírico deixa de pertencer a si e, projetando-se para fora, faz a experiência de seu pertencimento ao outro, a partir de quando está sujeito à palavra e a tudo o que o inspira. Nesse ponto, os poemas evidenciaram que o eu-lírico se reconhece sujeito ao inexprimível, já que a linguagem não tem o poder de dizer tudo, e que toda referência é incompleta e inadequada, o que implica um horizonte de invisibilidade e de indizibilidade. Portanto, a produção poética apresenta uma estrutura composta por três momentos distintos: o apelo, a espera e a errância. Tais processos foram revelados na poesia de Dal Farra. Percebe-se, em seus versos, a constatação de que o eu-lírico, tomado pelo sentimento de vazio, sente-se impelido a buscar nas palavras o não visto das coisas. No entanto, a necessidade e o desejo de dizer se diluem na ausência dessa expressão exata, uma vez que a linguagem poética, pela incompletude que lhe é peculiar, sucumbe à mobilidade das coisas e das próprias palavras, que não se fixam, condenado o eu-lírico a uma busca interminável por aquilo que jamais estará acabado ou que estará concluído somente pelo intervalo de um instante.

Junto a isso, o erotismo, presente nesse olhar poético sobre o mundo, configura uma das matrizes fundamentais do discurso literário de Maria Lúcia Dal Farra. A escrita que dissipa a estranheza, à medida que penetra detida e amorosamente nos objetos e nos seres vivos, constitui uma voz que ousa deslocar os sentidos automatizados, num tempo produtor de dessemelhanças aparentemente inconciliáveis e de incomunicabilidade quase visceral, de maneira que a poetisa renega essa herança histórica ao montar engenhosamente um tempo habitável em que os seres se encontram e podem partilhar experiências. Essa poética da posse

e do encontro, marcada por não antagonizar espaços e tempos, antes se aplica em integrá-los, realçando sua semelhança e reciprocidade.

Assim, os poemas de *Alumbramentos* detêm o olhar sobre o objeto trivial que encarnam, pela face linguística com que se apresentam, a relação feminino-erótica, traduzindo uma aproximação entre corpo e transcendência e distanciando-se de uma tradição que dicotomiza esses espaços. Nessa perspectiva, voz lírica rememora o prazer, apanhando deste a corrente poderosa da própria vida, de modo que o erotismo se limita ao corpo, mas a este transcende, pela experiência que, revivida, é captada pela poesia. Além de ser carne, é também uma força que percorre o ser por dentro, sustentando-o na emoção que, vivida, ainda permanece fulgurante na memória. É dessa experiência infinita que se alimenta a poesia dal-farreana.

Com isso, no que diz respeito à experiência emocional, os poemas analisados em *Alumbramentos* sugeriram que o ser emocionado se encontra transbordado de dentro para fora e que a emoção é inseparável da imagem através da qual se corporifica – o texto poético. Dessa maneira, é através das formulações verbais engendradas pela emoção que se percebe uma indistinção entre a forma e o conteúdo, entre o sujeito e o objeto. Em decorrência disso, não há separação entre o estado de alma e o estado das coisas, uma vez que a emoção lírica perturba o sujeito no que lhe há de mais íntimo, e convida-o a produzir essa emoção por intermédio das palavras, conduzindo-o, através da linguagem, ao encontro de si mesmo, do mundo e do outro.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Ida Ferreira. Paisagem e poesia: uma certa maneira de ver e escrever. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Universidade de São Paulo, 13-17 jul. 2008.
- AQUINO, Victor. O sujeito lírico fora de si. Terceira Margem. Poesia e seus entornos. Tradução Alberto Pucheu. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ*, ano 9, n. 11, p. 165-180, 2004.
- AQUINO, Victor. *Significados da Paisagem*. São Paulo: InMod, 2012.
- BARBOSA, Márcia Helena Saldanha; BECKER, Paulo. (Org.). A paisagem como biografia: intersubjetividade na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: \_\_\_\_\_. *A poesia que se escreve, a poesia que se lê*. Passo Fundo: Ed. da UPF, 2013. p. 110-125.
- CABAÑAS, Teresa. A razão construtiva e o rendilhado poético de Maria Lúcia Dal Farra. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 545-566, 2005.
- CABAÑAS, Teresa. De anacronismos e palimpsestos: a poética de Alumbramentos, de Maria Lúcia Dal Farra. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 18, n. 2, p. 11-23, 2014.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: PUF, 1989.
- COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção das paisagens. *Boletim de Geografia Teórica*, Rio Claro, v. 20, n. 39, e. 21-32, 1990.
- COLLOT, Michel. *La matière-émotion*. Paris: PUF, 1997.
- COLLOT, Michel. O outro no mesmo. *Alea*, v. 18, n. 1, 2000.
- COLLOT, Michel. *Do Horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas*. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Márcia Mani Miguel (Org.). Niterói: Ed. da UFF, 2010.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Organização da tradução Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- COLLOT, Michel. Entrevista. Tradução Danielle Grace de Almeida. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, jul./dez. 2014.
- COLLOT, Michel. O canto do mundo. *Signótica*, Goiânia, v. 27, n. 1, p. 221-244, jan./jun. 2015.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *Alumbramentos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- DOLHNIKOFF, Luis. *A farra do alumbramento poético (incluindo "como fazer diferente" ou Femen)*. Sibila, 26 out. 2012. Disponível em: <www.sibila.com.br/cultura/a-farra-

doalumbramento-poetico-incluindo-como-fazer-diferente-ou-femen/8207>. Acesso em: 2 abr. 2014.

FEITOSA, Márcia Manir. *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Ed. da UFF, 2010. p. 191-217.

GRAIEB, Carlos. Atenção para o nome de Maria Lúcia Dal Farra: ninguém no Brasil é melhor poeta do que ela. *Jornal de Poesia*, 2016. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/graieb.html#dalfarra>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

NEGREIROS, Carmem; ALVES, Ida; LEMOS, Masé (Org.). *Literatura e Paisagem em Diálogo*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2012.

PEDROSA, Inês. Apresentação. In: DAL FARRA, Maria Lúcia. *Alumbramentos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

REVISTA AGULHA. Floriano Martins. Entrevista realizada em maio de 2012. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ARC04marialuciadalfarra.htm>>. Acesso em: 2 abr. 2016.

REVISTA ALERE. *Entre a crítica e a poetisa*: entrevista de Maria Lúcia Dal Farra, 18 jun. 2014. Disponível em: <<http://www.ppgel.com.br/Setimo-Numero/ENTREVISTA---Entre-a-critica-e-a-poetisa-entrevista-de-Maria-Lucia-Dal-Farra>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

SALDANHA, Márcia Helena. Como quem vê outra coisa: encontro entre a poesia e o sagrado na obra de Sophia de M. B. Andresen. *Revista Convergência Lusíada*, n. 31, jan./jun. 2014.

VASCONCELOS, Viviane. Hídrias de Sophia de Mello Breyner e Dora Ferreira da Silva: poesia como continente de todas as coisas. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, v. 2, n. 2, abr. 2009.