

## DEMANDAS DO CORPO NA PRODUÇÃO DE MARIA LÚCIA DAL FARRA

Ivo Falcão da Silva<sup>1</sup>

**Período de recebimento dos textos:** 15/01/2015 a 01/05/2015.

**Data de aceite:** 29/05/2015.

**Resumo:** Maria Lúcia Dal Farra é poetisa, crítica literária, professora e teórica paulista da cidade de Botucatu, radicada no estado de Sergipe. O presente artigo objetiva problematizar questões relativas ao corpo na poética de Dal Farra, mobilizados por um biografema principal: as suas vestimentas e adereços em cores roxas. Apostando que dentre as várias assinaturas que a autora poderia se inscrever na cena literária, a elegida por ela foi a da mística (que percorre um périplo entre bruxa, quiromancista e maga). Acreditamos que essa forma de postar-se no campo literário explora o corpo feminino em estado de demanda, em busca pelo princípio de liberdade. Para chegarmos a esse objetivo, trazemos nesse trabalho algumas cenas do corpo na produção de Dal Farra que percorre documentários sobre a sua vida, os seus livros de poesia, entrevistas e depoimentos.

**Palavras chave:** Maria Lúcia Dal Farra. Corpo. Inquirição.

**Abstract:** Maria Lucia Dal Farra is a poet, literary critic, teacher and theoretical São Paulo city of Botucatu, rooted in the state of Sergipe. This article aims to discuss issues related to the body in the poetics of Dal Farra, mobilized by a major biografema: their garments and ornaments in purple colors. Betting among the various signatures that the author could subscribe to the literary scene, the elected by it was the mystical (which runs a tour of witch, quiromancista and maga). We believe that this form of post in the literary field explores the female body in demand state seeking the principle of freedom. To reach this goal, we bring this work some scenes from the body in the production of Dal Farra that runs documentaries about his life, his books of poetry, interviews and testimonials.

**Keywords:** Maria Lucia Dal Farra. Body. Inquiry.

---

<sup>1</sup> Ivo Falcão da Silva é professor de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia. Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.

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

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

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

Esse enlace amoroso autobiograficamente é narrado com descrições folhetinescas pela autora em seus depoimentos. Dal Farra tinha uma carreira já consolidada em São Paulo, tendo lecionado na Universidade de Campinas e na Universidade de São Paulo, além do fato de que já produzia pesquisas e de que, no âmbito amoroso, estava casada. O caráter indisciplinado adentra essa

narrativa no instante em que a escritora, em um desses encontros acadêmicos, encontra Dantas, o famoso escritor de romances regionalistas. Nesse lance de dados, Maria Lúcia Dal Farra é arrebatada amorosamente pelo escritor. Não pensa muitas vezes em abolir o acaso: abandona os cargos na Academia, as terras paulistas onde nascera (em Botucatu), o casamento e se dirige rumo ao Nordeste, a Sergipe, para ir ao encontro do “conhecimento que existe no desconhecido”. Essa migração promove alguns aspectos importantes para a vida da escritora: a sua entrada na Universidade Federal de Sergipe (onde terminou por se aposentar como professora titular) e a vida em comum com o escritor, na fazenda Lajes Velhas, que o documentário se interessa em apresentar.

Desse modo, as cenas que constituem o *Senda do Silêncio* estão pautadas em perscrutar a vida do casal, sob a moldura de compreender como os dois ficcionistas convivem envoltos com a ficção junto à lida conjugal cotidiana. Nota-se, além disso, de modo marcante, nos cortes do audiovisual, que o corpo de Dal Farra se posiciona em porte austero, ela olha para os arredores do espaço da fazenda que lhe acolhe com uma inflexão de questionamento, como se o arredor fosse repleto de mistérios que precisam passar pelo seu olhar descerrado. Por esse caminho, trazemos um texto-depoimento proferido por Maria Lúcia, no Festival de Poesia de Goyaz Velho, em 2006, no qual, ao falar da sua experiência de corpo e escrita, afirma que tem um desejo de acolher o mundo em si, ser possuída e fecundada por ele, e acrescenta: “[...] é sobre o meu corpo, exposto à inscrição, que cada coisa que compõe a vida deposita o seu ruído, o seu selo, o seu vírus, as suas arranhaduras sonoras, o seu impossível grafismo [...]” (DAL FARRA, 2006, p. 1).

Sendo assim, nessa fala, o seu corpo, perante a experiência criativa, dá-se de modo similar ao corpo da mulher prenha, disposto a acolher o outro e ter o vário em si. É instância de inscrição. O corpo de Maria Lúcia poderia contentar-se em apresentar-se de modo a não ser notado ou inquirido. Mas o objetivo,

enfim, é justamente o oposto: ele quer ser um lócus de debate. Nesse circuito, apropriando-nos dos pressupostos de Jacques Derrida, presentes na *Farmácia de Platão*, consideramos que essa instância corporal pode ser pensada como se fosse um corpo-pharmakón.

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

Ainda se pode questionar, perante as proliferações de imagens de Maria Lúcia Dal Farra, se tal instância corpórea não estaria somente repetindo uma fórmula recorrente: o da mulher de roxo, que assim se traveste para inquietar. No entanto, ainda por essa via de reflexão, esse corpo-pharmakón pode ser validado como “[...] suplemento perigoso que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, ao mesmo tempo, se deixa romper, violentar, preencher e substituir [...]” (DERRIDA, 2005, p. 57). Isto é, o corpo de mulher que deseja usar desse recurso para sugerir novos olhares, pois, em consonância com Derrida, a repetição se dá, justamente, atravessada pela diferença e, sendo pharmakón, quer se utilizar da exposição pública do seu corpo como um mecanismo de transgressão.

Judith Butler (2015), em *Criticamente Subversiva*<sup>2</sup>, apresenta alguns caminhos para pensarmos sobre os atos performáticos como sendo arrolados pelo princípio de poder. Para a autora, ao se apresentarem publicamente, esses corpos estão funcionando como maquinarias produtoras de discursos questionadores constantes. Butler alerta-nos ainda que a performatividade se dá principalmente por meio da repetição, da citação e da retomada. Essa atitude não significa que o corpo esteja alocado meramente no movimento constante de revivescência, ao contrário, a cada ato, o corpo performático se encena marcado pela diferença, criando novos enlaçamentos e outras potentes configurações<sup>3</sup>.

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

Os sistemas de normatizações de gênero se processam antes mesmo que o corpo feminino tenha consciência dele mesmo. Uma série de parâmetros,

---

<sup>2</sup> O texto utilizado foi acessado em 2015, no entanto, *Criticamente subversiva* foi publicado primeiramente com o título de *Critical Queer* no *Journal of Lesbian and Gay Studies*, em 1993.

<sup>3</sup> Conforme Butler, “[...] los actos performativos son modalidades de discurso autoritário: la mayoría de ellos, por ejemplo, son afirmaciones que, al anunciarse, también encarnan una acción e ejercen un poder vinculante. [...] El poder que tiene el discurso para realizar aquello que nombra está relacionado con la performatividad y, en consecuencia, la convierte em un ámbito em donde el poder actúa como discurso [...]” (BUTLER, 2015, p. 2). Por essa via, podemos afirmar que os discursos produzidos em atos performáticos têm o objetivo de exercer e proliferar poderes que, no caso de Dal Farra, estão vinculados à condição das mulheres e às estratégias de sublimar essa mesma condição.

modelos e decisões já são tomadas para que esse corpo siga por caminhos previamente traçados, sendo eles pautados em “verdades” plenamente questionáveis, segundo Butler conclui. Quando o corpo de Dal Farra elege esse modo de se postar perante o mundo, ele não está se mostrando de maneira individual, mas traz arraigado em si uma coletividade de mulheres e narrativas. Quando o corpo de Dal Farra traz para as suas poesias expressões da corporeidade com fulgurações distintas ao convencional, ele propõe novos olhares e sugere, do mesmo modo, novos caminhos.

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

Venho da terra da variação dos nomes  
- cores se entrelaçando  
A montanha se ateia móvel. Do lado de lá do século  
pairam ternuras.  
Um corpo esvoaça no ar: sou eu que me alcanço –  
letreiro luminoso de fita antiga,  
fervor de procissão na adolescência. Um forde passa  
e treme as estrelas. Os postes  
tiritam com elas um Morse,  
as coisas acalentam morosas o quitandeiro da esquina  
pinga a rudeza da mão sobre a maçã.  
Santos se aquecem nas velas. O fogo votivo  
palpita a casa e a mesa está posta  
para a ceia.  
Desço como quem comunga pão, mas irrequieta  
não sento; deixo apenas que entrem todos na minha luz  
e me espalho sobre telhados, avenidas, postos de gasolina  
- estou entre os tetos e a noite.  
A crista do catavento corta meu peito esquerdo  
e as taças se apinham de vinho para o brinde  
em que me reparto.  
(DAL FARRA, 2004, p. 63)

Esse texto poético pode ser fraturado em duas partes para que seja possível compreender as demandas desse corpo desenhado em letra.

Inicialmente, o sujeito poético já declara a sua condição de multiplicidade, pois carrega em si o múltiplo, nomes vários, e desemboca, em seguida, na descrição de um corpo em estado volátil, esvoaçante que, planando no ar, observa cenas de uma adolescência marcada por códigos indecifráveis, religiosidade, retratos de uma vida pacata.

A outra fratura desse poema ocorre quando esse corpo parece aterrissar do seu voo. Estaria esse mesmo corpo em estado complacente com essas imagens? O corpo colar-se-ia a essa cena inquieta em que todos esperam para um ritual cotidiano do alimento na mesa? O corpo comungaria desse ritual aceitando os limites e cerceamentos? A resposta vem nos versos finais quando esse mesmo corpo arremete desse pretense pouso e se espalha por ruas, avenidas e postos de gasolina, sob o princípio da liberdade.

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

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

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

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

No referido texto, a narradora retorna à paisagem da infância para perquirir uma cena que a marcou de modo incisivo: o instante em que a avó, em desabado choro, descobre o motivo da introspecção das filhas e do seu misterioso costume de ir à despensa da casa. A descoberta se dá quando a avó, revirando uma tulha, descobre escondido, em uma caixa, justamente o cilício. Esse instrumento foi a estratégia que as mulheres daquela casa encontraram para que pudessem seguir a carreira de freiras em um convento. A tortura era a forma de mostrar abdicação e entrega plena do corpo por meio do sofrimento. Sofrer é ter o desejo atendido. E a despensa da casa mostra-se no texto como se fosse esse purgatório familiar.



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

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

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

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

Não sei palavra mais perto do silêncio:  
feminino.  
(DAL FARRA, 1994, p. 55).

O poema apresenta um corpo marcado pela dor e pelo silenciamento. O texto configura-se como uma denúncia às formas de tortura a que muitas mulheres foram submetidas para controlar seus desejos e seus impulsos. O cilício era o instrumento para calar a vontade, era signo de submissão e de emudecimento. Além disso, a relação da mulher com a dor perpassa, indubitavelmente, pelos regimes de controle que atravessam o discurso religioso. Tanto é assim que o cilício é metamorfoseado na coroa de Jesus Cristo, esse instrumento atravessa toda a extensão da corporeidade do ser feminino: passa da cabeça da mulher (voz do sujeito enunciador) ao corpo e se aloja no lugar mais

recôndito, por baixo das vestes. Alocado no escondido, maltrata, cerceia e impõe limites a esse corpo.

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

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

O castigo para Nietzsche tem a funcionalidade de gerar o sentimento de culpa. O referido procedimento tem um movimento de inculcar no corpo um sistema de controle. Castigar é trabalhar num circuito de lembrança constante – o corpo não pode esquecer os desvios (segundo os parâmetros socioculturais de uma determinada comunidade) que cometeu. Esse constante movimento de lembrar é um procedimento de cerceamento, pois rememorar as dores advindas do castigo faz com que o sujeito não repita seus atos ditos infratores e vá se condicionando numa situação de controle<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Segundo Nietzsche, nesse percurso de reflexão, o castigo funciona como “[...] criação de memória – seja para aquele que sofre o castigo – a chamada correção – seja para aqueles que o

Na poética de Maria Lúcia Dal Farra, trazer as formas de castigo pelas quais muitas mulheres sofreram em seu corpo durante o curso da história é a deflagração de uma angústia comumente calada. Além disso, tem um caráter propositivo: objetiva que essa mesma mulher sublime sua condição de silenciamento e atravesse por vias de gozo, liberdade, e concretize a utópica sobreposição do sentimento de culpa. Por esse caminho, a autora elege personagens do universo católico-cristão para questionar esses discursos sobre o feminino, tal como Santa Tereza D'Ávila, em suas cinco bíblicas, presentes no *Livro de Auras*.

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

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

---

testemunham.” (NIETZSCHE, 2009, p. 64). Assim, o castigo é composto como lembrança reiterada da dor e eficaz procedimento de perpetuar o sentimento de culpa.

ruim, mas reivindicando o desejo e a vontade como as premissas principais para dotar-se de pulsão de vida.

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

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

A forma política encontrada por Maria Lúcia Dal Farra, em sua literatura, com o intuito de denunciar as diversas maneiras que os corpos femininos estiveram em reclusão, é trazer esses corpos novamente à tona, com as suas cicatrizes ainda abertas, mas com vistas a denunciar e apresentar novos depoimentos e significações para esses mesmos corpos. Edward Said, em suas conferências de Reith, em 1993, compiladas no livro *Representações do Intelectual*, aponta alguns horizontes para encararmos a atuação do intelectual

em nosso século. Uma de suas assertivas confere ao intelectual do século XXI a tarefa de ser um atuante questionador e subversor do poder das autoridades, instaurando outras formas de se perceber os desmandos do poder, não os concebendo como naturalizados em nossa experiência social (SAID, 2005, p. 94).

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

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

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

uma grande “farra” de irrelevância e louvação do que existe de mais dispensável para a poesia contemporânea.

Com um tom claramente inconformado com a louvação obtida por Maria Lúcia Dal Farra, o crítico elenca expressões que são caras para a escritora e as coloca em subjugação, a saber: a cozinha da crítica ser a acomodação em que ela está situada. Estar na cozinha é a condição a uma possível sobrevivência para a poesia de Dal Farra, pois ela não consegue projetar-se em uma sala de estar com uma grande tela de LCD sintonizada em canais a cabo mostrando os grandes acontecimentos do mundo islâmico e devolver essas profusões de imagens para a sua ética e estética literárias. Por isso, denota-se do discurso cortante de Daniel Dolhnikoff que o corpo feminino que se delineia nos versos de Maria Lúcia Dal Farra está configurado como encoberto de velhos clichês e apagado da efervescência da contemporaneidade.

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

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

mostrar a Dal Farra como deveria ser feito esse “fazer diferente” na poesia contemporânea.

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

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

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

O ponto que o crítico desconsidera em seu texto (repleto de imagens das intervenções públicas do Femen) é que a nudez não é a única forma em que

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

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

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

Para Butler (2001), o sexo funciona como uma “[...] prática regulatória que produz os corpos [...]” (BUTLER, 2001, p. 153) e, para que esse sistema



funcione, é necessário que haja um corpo de poder que impinja normas controladoras para um outro corpo de menor poder, no entanto, essas mesmas normas devem acontecer de modo reiterado, constante, para que, por meio do ato de repetição, module comportamentos. Não obstante, para a teórica estadunidense, por meio da constatação dessa reiterada repetição, nota-se que existe um movimento de resistência, pois “[...] essa reiteração [...] é um sinal de que a materialização não é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta [...]” (BUTLER, 2001, p. 154). Por isso as normas são mutáveis, e não fixas.

Sugere ainda Butler que um dos percursos para que as categorias de sexo sejam reformuladas é através do processo por ela denominado desidentificação. A produtividade desse procedimento está no momento em que, ao criar outras redes de identificação, pode-se romper com os limites colocados para os gêneros em categorias estanques – tal como a separação de quais são as “coisas” de homens e de mulheres. Essas desidentificações produzem novas normas regulatórias para esse corpo, retirando-o da zona restrita e poderosa de gênero sob o princípio da compartimentação<sup>5</sup>. Por isso, no poema, o corpo sugere outra norma de regulação para si, pois se autoriza expor-se como tendo seu prazer sexual outorgado legitimamente. Os desejos saem da zona do recôndito, encontram expressão comunicativa e se realizam; portanto, o rompimento com o segredo se efetiva. É fato notório que socialmente esteve relegado à mulher um prazer que estivesse vinculado ao ambiente doméstico, pudico e controlado. No átimo da poesia em que esse corpo se deixa abrir para o toque, ele está

---

<sup>5</sup> Butler sinaliza que a importância dessas “[...] desidentificações coletivas podem facilitar uma recontextualização da questão de se saber quais corpos pesam e quais corpos ainda devem emergir como preocupações que possam ter um peso crítico.” (BUTLER, 2001, p. 156). Por isso, cabe hoje compreender que o corpo feminino precisa ser colocado numa zona crítica para que possa ter peso nas cenas de representatividade social. Essa intervenção é feita de modo constante na poética de Maria Lúcia Dal Farra.

criando outros sistemas de identificação, em que pode falar das suas mais íntimas vontades, o que outrora esteve localizado prioritariamente no discurso da masculinidade.

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

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

De modo semelhante ao procedimento relacionado ao poema “Pêssego”, ocorre no texto “Abóbora”, também, a transmutação do vegetal em

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

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

Sobre esse processo em que mulheres escritoras se utilizam das frutas e legumes metaforicamente em suas poesias para a elaboração dos seus textos, vale salientar que não é um feito inaugural da contemporaneidade. A própria Dal Farra em estudo teórico sobre o assunto já nos aponta que a relação das mulheres com as frutas recobra o Barroco Português, mais especificamente a Sórora Maria do Céu que, em 1736, já dedica toda uma seção do seu livro *Enganos do Bosque* para essa questão (DAL FARRA, 2008, p.34).

Ao fim do referido artigo de Dal Farra, intitulado *Os frutos sazonais do feminino*<sup>6</sup>, após analisar diversos poemas que tratam da temática das frutas para o pulso de escritoras como Ana Paula Tavares, Adília Lopes e Adélia Prado, a autora questiona acidamente aos seus leitores: “– afinal, a ‘fruta’ pertence ou não ao ramo feminino da árvore da cultura?” (DAL FARRA, 2008, p. 34). No raciocínio desenvolvido por Dal Farra, existe um forte vínculo entre as escritoras e o uso das frutas. Acresceríamos ainda mais um aspecto no que concerne a essa relação e à poesia dalfarreana: as frutas se dotam de potencial erótico para agir em busca de uma representação de um corpo feminino mais libertário no que tange ao campo da sexualidade.

Por essas considerações feitas, o livro publicado pela indiana Gayatri Spivak, *Pode o subalterno falar?* coloca-nos em uma zona de embate para pensarmos acerca do local discursivo, político e social para as mulheres em nossos tempos. O título que encabeça o seu texto apresenta uma pergunta inquirida pela autora no decorrer de toda a sua discussão, que se pauta em pensar se existe uma voz de poder e quais maneiras podem ser encontradas para a subalternidade ter essa voz na cena da contemporaneidade.

---

<sup>6</sup> O texto *Os frutos sazonais do feminino*: Adélia, Adília e Paula Tavares foi publicado na *Revista das Letras*, de São Paulo, em 2008, por Maria Lúcia Dal Farra, tendo caráter suplementar a um artigo também escrito pela autora sobre a mesma temática, com o título *Os frutos tropicais do feminino*, também de 2008. O trabalho objetiva “[...] perseguir a maneira como as frutas ficam associadas à simbólica feminina, associadas ou não à pecha cultural relativa ao pecado original.” (DAL FARRA, 2008, p. 27). Essa perquirição leva a autora a observar que “[...] na sua gama de sabores imprevistos e capitosos, o fruto pode oferecer tanto o lirismo do seu sumo alegre quanto gosto acre da desolação e do luto [...]” (DAL FARRA, 2008, p.33). Apropriando-nos dessa discussão empreendida teoricamente por Dal Farra e utilizando-a para pensar a sua própria poesia, podemos notar que as frutas metamorfoseadas no corpo feminino, em sua escrita, reverteram a ordem do fruto como sendo a paisagem do pecaminoso e adquirem modulações de prazer e deleite. Caso exemplar disso pode ser realçado, por exemplo, em seu emblemático poema “Maçã”, presente no *Livro de Possuídos*, em que a fruta é retirada da ordem do pecaminoso, do instaurador da desordem (como remete o mito bíblico da gênese), e adquire a configuração de fruto do prazer e da “virtude original”. Por isso, o sujeito poético devora e, com esse ato, recomeça um novo mundo em sua poesia, não mais sob o signo do pecado, mas sob a égide do novo – instaurador de outras prerrogativas para o feminino.

Compreendendo a subalternidade em linha reta, podemos afirmar que o sujeito subalterno está alocado nas “[...] camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos do estrato social dominante [...]” (SPIVAK, 2010, p. 12). Por isso, Spivak encontra em meio às teorias marxistas e pós-estruturalistas possíveis caminhos para seguir no encalço de problematizações acerca da pergunta que norteia o seu estudo.

Um dos pontos mais perseguidos pela estudiosa indiana ocupa-se em trazer à tona as questões que norteiam a violência epistemológica que permeia uma necessidade tácita de invisibilização do Outro. Essas formas de silenciamento colocam os sujeitos numa cena de sujeição que precisa ser ressignificada. Ao retomar as considerações feitas por Michel Foucault em sua conferência *Os intelectuais e o poder*, na qual o filósofo pondera que as massas não precisam mais de representação, essas em si já são donas de uma representatividade, Spivak questiona e sugestiona: será que realmente a subalternidade já encontrou fendas para se expressar? Existe realmente uma eficácia na voz feminina? Para a autora indiana, é necessário buscar um constante “aprender a falar”, sendo assim, essa voz representativa para as mulheres tanto tempo silenciadas está em processo de devir, de aprendizado.

Nessa direção, a subalternidade ainda não pode falar, segundo Spivak, nos idos das considerações finais do texto, e complementa: “[...] o subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à ‘mulher’ como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu.” (SPIVAK, 2010, p.126). Por isso, a autora constata ainda a existência de estratégias que ainda colocam a mulher numa condição de emudecimento, e aposta: “[...] a mulher intelectual, como uma intelectual, tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio.” (SPIVAK, 2010, p. 126).

Com essa colocação, Gayatri Spivak considera dois pontos principais: sem utopias ou visões deturpadas sobre a mulher na contemporaneidade, percebe a mulher ainda marcada por forças que a impelem para o silêncio; por outra via, acredita que está nela o poder de dotar-se e posicionar-se como intelectual para reivindicar um espaço discursivo produtor. No limiar disso, Dal Farra sempre aposta nessa perspectiva de voz atuante para o corpo da mulher em suas poesias. Condições ainda não consideradas comuns às mulheres são trazidas para a dicção com vistas a apresentar uma visão alternativa para o feminino.

Seja no poema “Puberdade”, em que uma tarde se encharca de vermelho com a menarca da menina que descobre o seu ingresso na vida adulta, ou em “Dia adolescente”, no qual uma menina encontra um tapete de rosas vermelhas para se aninhar num “rio vermelho” que toma o seu corpo, Maria Lúcia Dal Farra procura trazer um corpo de mulher autorizado a falar, questionar e trazer à tona temas que comumente estiveram colocados numa zona de silenciamento. Nesse curso, a autora se alinha às perspectivas de Spivak, pois, sendo “intelectual que atua como intelectual”, traz corpos em condições normalmente de emudecimento para a cena de sua escrita poética.

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

modo tão intenso em nossa cultura, que poetisa (no gênero feminino) representa a produção de uma poesia de menor valor<sup>7</sup>.

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

A vestimenta  
(quase por inteira feminina)  
não desmente a macheza do modelo que,  
com despudor  
(apenas permitido aos homens),  
recosta a mão sobre o sexo  
para que ninguém se confunda.  
A delicadeza do uniforme está ali  
só para ser contestada:  
pernas abertas  
botas escancarando intimidades  
boné pendido em displicência.  
Para além disso,  
a cara (com seus pelos, bigodes  
grossas sobrancelhas, farta cabeleira)  
não dá azo a nenhum engano  
sobre o gênero.  
(DAL FARRA, 2002, p. 37)

O poema se apropria da tela homônima de Vincent Van Gogh que traz a figura do zuavo Milliet para o seu centro de discussão<sup>8</sup>. A tela apresenta o zuavo sentado de modo displicente, mãos no sexo, mas essa sua atitude corporal masculina contrasta com as suas roupas: um grande saiote vermelho parece recobrir o seu corpo, gorro na cabeça, assim como as delicadezas dos

---

<sup>7</sup> Dal Farra comenta veementemente acerca da nomenclatura de poetisa tão rechaçada no campo dos estudos literários e afirma acerca dessa mesma palavra: “[...] acho que é preciso desinfetá-la da caçoadada masculina e do ridículo social com que foi impregnada no princípio do século passado, quando a poesia ficou incluída entre as prendas femininas, tais como bordar, tocar piano e costurar.” (DAL FARRA, 2006, p.3). Dal Farra não nega que essas atividades comumente estiveram relacionadas às práticas cotidianas de mulheres, o que ela inquire, na verdade, é uma diminuição de valor dado a essas atividades, assim como às mulheres produtoras de poesias.

<sup>8</sup> O investimento acerca das relações entre a pintura e a poesia de Dal Farra será o nosso enfoque no terceiro capítulo da tese. Por isso não investimos com maior fôlego nesse aspecto no momento.

penduricalhos de seu camisa todo bordado, tudo isso preso a um vasto cinto. Essa composição entre figurino e homem vestido na tela de pintura interessa para Dal Farra montar um discurso que objetiva problematizar os locais discursivos do gênero na cena das relações sociais. De um lado, os trajes femininos, do outro, a sustentação dos trejeitos tipicamente masculinos: o toque na região pubiana, as pernas abertas e a criação dos pêlos – tudo isso sendo tratado como signos da masculinidade.

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

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



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

Assim, arrematando os fios desse capítulo, aproximamos o corpo biográfico em apresentação pública de Dal Farra e o corpo que é desenhado na produção ficcional da autora. Nessa aproximação, é lícito falar que o corpo performático trajado em indumentária roxa de Maria Lúcia Dal Farra é signo de confronto e de desejo de liberdade. Do mesmo modo ocorre com o corpo na ficção: denúncia dos desmandos, fotografias de dor, mas com uma vontade de ser evanescente, sublime. Se o cilício acorrenta pela dor, a flutuação do corpo é o desejo de resposta que, não conformado em sobreviver na experiência de retração, explode seu desejo utópico de sobrevivência “entre os tetos e a noite”<sup>9</sup>.

### Referências

BUTLER, Judith. BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. RAFAEL, Mérida Jiménez (Ed.). Em: **Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer**. Barcelona: Editorial Icaria, 2002, p. 55-79.

BUTLER, Judith. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. Entrevistadoras: Irene Meijer e Baukje Prins. Tradução de Susana Bornéo Funck. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 10, n.1, p. 155-167, jan./2002.

---

<sup>9</sup> “Entre os tetos e a noite” é um verso do poema “Mulher”, presente no *Livro de Auras*.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*: In: LOPES, Guacira (Org.) **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Trad. Renato Aguiar. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **Alumbramentos**. São Paulo: Iluminuras, 2012

DAL FARRA, Maria Lúcia. **Inquilina do Intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **Livro de Auras**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **Livro de Possuídos**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia; OLIVEIRA, Lívio. In: **Entrevista de Maria Lúcia Dal Farra ao poeta Lívio Oliveira**. Disponível em: <http://www.substantivoplural.com.br>. Acesso em: 20 ago. 2008.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DOLHNIKOFF, Daniel. A farra do alumbramento poético (incluindo “como fazer diferente” ou Femen). In: **Sibila: poesia e crítica literária**. Disponível em: < <http://sibila.com.br/cultura/a-farra-do-alumbramento-poetico-incluindo-como-fazer-diferente-ou-femen/8207>>. Acesso em 28 mar. 2012.

GRAIEB, Carlos. **Os frutos do bem**. Disponível em: < <http://www.jornaldapoesia.jor.br/graieb>>. Acesso em: 20 jun. 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SAID, Edward. **Representações do intelectual: as conferências de Reith fde 1993**. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.