

## **Palhetas de cores e versos: Van Gogh em “Livro de Possuídos” de Maria Lúcia Dal Farra**

Prof. Me. Ivo Falcão da Silva (IFBA)<sup>1</sup>

### **Resumo:**

O diálogo estabelecido entre a poesia e a pintura não é um feito da contemporaneidade. O pacto travado entre as duas linguagens remonta (dentre outros autores ) a Horácio, em seu *Poesis Ut Picturis* (século V a. C.) em que já se problematizava uma trama em que envolvia os versos e as pinturas. Em suas postulações, a poesia é considerada como pintura que fala e, por sua vez, a pintura era tratada como uma poesia muda na concepção horaciana. Com esta colocação, nota-se que ambas as manifestações artísticas se irmanam e mantêm profícuo trânsito interdiscursivo. Fato este que se torna ainda mais notório quando a escritora paulista de Botucatu, Maria Lúcia Dal Farra, em 2002, ao lançar a sua segunda coletânea de poemas, sob o título de *Livro de Possuídos*, apresenta em uma seção do referido texto, poesias que dialogam com a pintura do artista holandês Vincent Van Gogh. Este trabalho objetiva, assim, discutir como se estabelece a comunicação entre as referidas artes no pulso de escrita ficcional da poetisa. Para tanto, efetuiremos uma leitura comparativa entre as telas de Van Gogh apropriadas pela escritora e as suas poesias notando as aproximações, releituras e distanciamentos presentes em seu material literário. Evidencia-se na seção intitulada *Van Gogh* que, além de uma descrição feita sobre a tela “possuída”, a autora imprime a sua leitura sobre diferentes temas que são de seu interesse, tais como: a sua concepção de arte e estética, além de pensar questões relativas ao campo da linguagem literária de modo geral. Pensando por essa linha, pode-se afirmar que a incursão pela linguagem pictórica de Van Gogh realizada por Maria Lúcia Dal Farra busca descerrar o que está invisível no quadro e trazer à tona para os leitores por meio do seu texto artístico.

**Palavras-chave:** Maria Lúcia Dal Farra, poesia, pintura.

### **1 Introdução**

*A Angústia da influência*, de Harold Bloom, discute em sua tese central como se estabelece a relação entre poetas, seus antecessores e interferentes no processo de escrita criativa. Segundo Bloom, esse procedimento não passa de modo pouco inquietante para os escritores, que se mostram intranquilos perante uma dupla situação: de início veem-se como detentores de bases comuns às obras de outros autores e, por fim, percebem-se como escritores em constante embate para conseguir ultrapassar e recriar os mesmos autores.

Pautado nesse argumento, Bloom acredita que “[...] os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo [...]”. (BLOOM, 2002, p. 55). A discussão do autor não está interessada em questões como plágio, cópia indevida, entre outros; preocupa-se, efetivamente, em trazer à tona o texto como um compósito de outros artistas, em um contexto que cria outras bases e

pressupostos para o texto literário.

Apesar da discussão de Bloom estar focada na relação entre textos de literatura, na presente dissertação apropriamo-nos das ideias apresentadas pelo autor, para problematizar a relação entre poesia e pintura, presente na lírica de Maria Lúcia Dal Farra. Ler os poemas que estão localizados na seção denominada *Van Gogh* é seguir por um trilho que está construído pelas rotas das telas do pintor holandês e, também, do pulso criativo da poetisa. Desse modo, permeia por entre os textos poéticos de Dal Farra a presença da arte pictórica goghiana como um vinco que está fincado no texto de literatura.

A interferência da produção artística do pintor apresenta-se como uma marca indelével nos poemas da escritora. Analisando essas relações, seguimos a mesma linha de Bloom, que elege seis propostas revisionárias com vistas a discutir a “angústia da influência”. (BLOOM, 2002). Dentre elas, o que ele denomina de *clinamen* é destacável para iniciarmos as nossas discussões. O *clinamen* representa um desvio com relação a outros escritores, seria um autor que se desvia de seus pares na busca de ultrapassá-los; evitando a cópia, cria e imprime sua digital à própria criação. Com esse argumento, Bloom defende a ideia de que os textos não são produzidos como fotocópias remanufaturadas, mas como um caminho alternativo que os escritores encontram para criarem e não se repetirem.

## 2 Aquarelas de Dal Farra

Sob o princípio do desvio é que Maria Lúcia Dal Farra segue com relação aos seus textos comunicantes com o universo pictórico. Reinventando as pinturas por meio da linguagem poética, as artes plásticas de Van Gogh adquirem novos significados na letra de Dal Farra. Por essa via de mão dupla, poesia e pintura mutuamente se reinventam. Nesse limiar, trazemos a poesia de Dal Farra que apresenta o auto-retrato de Van Gogh: *Auto-retrato com cavalete*:

Ele se pinta para colher em si  
(no rosto)  
A expressão da matéria tratada que  
(sigiloso)  
O cavalete oculta.  
Mas, por favor, peço,  
Leiam nela:

Dourados ofuscantes campos  
O trigal ruivo da barba  
Azulados e denso os céus carregados do vento dos olhos  
E algo divisado ao longe  
Que  
(se assim se entremostra)  
Está ali

Apenas para se indefinir.

(DAL FARRA, 2002, p. 22)



(Figura 1 – *Auto-retrato com cavalete*. Van Gogh. 1888.)

Vincent Van Gogh (1853-1890) foi pintor holandês cuja vida e obras emaranham-se e, ao mesmo tempo, desenham a vida em suas telas. No início de carreira como artista plástico não conseguiu obter satisfatório êxito de público e reconhecimento das obras de arte que produzia. Foi apenas postumamente que as pinturas de Van Gogh começaram a ser mais vistas e valoradas pelo circuito artístico mundial. Mas a vida turbulenta, marcada por perdas de entes da família, solidão e amores não resolvidos, colaborou para a formação da estética goghiana, que entremeia as cores fortes dos momentos de alegria e as tonalidades mais escuras e nebulosas da fase em que se encontrava em depressão.

Assim, os desenhos feitos por Van Gogh acompanham a sua trajetória de vida: o quarto em que viveu na cidade de Arles, os girassóis que observou nos vastos campos de Amsterdã e, também, os reconhecidos autorretratos pintados por ele. A fase em que mais investiu em desenhar a própria imagem foi, justamente, no auge de uma crise existencial, fase de dúvidas e angústias e do suposto envolvimento afetivo dele com o pintor Gauguin. O mote de se retratar é a busca do pintor para encontrar e capturar de algum modo a imagem evanescente de si mesmo. O pintor via-se perdido, e o desenho era uma maneira de capturar o seu rosto corredio<sup>1</sup>.

Por esse caminho, o poema *Auto-retrato com cavalete* procura entrar na tela de Van Gogh para considerar aquela imagem da pintura de outro modo. Segue, por essa linha, por trazer um rosto que se encontrava em diapasão. A fisionomia da tela, que mostra sisudez e introspecção no trabalho criativo com o cavalete, revela um homem marcado pela angústia. Já o poema dal-farreano objetiva apresentar esse homem de outro modo, fornecer outra concepção, conceder outros suportes estatutários para o leitor do poema.

No princípio, o rosto é matéria incógnita escamoteada pela tela que suporta o cavalete. O que existe na primeira estrofe do poema é a dúvida. Mas, diante de tal

---

<sup>1</sup> As informações que trouxemos para discorrer sobre a estética de Van Gogh estão presentes no livro *Cartas a Théo* (1997). Esta publicação compila as epístolas que o pintor enviou de modo constante para o seu irmão, Theo. No citado livro, podemos tanto acompanhar a trajetória de vida do pintor, como perceber os seus interesses estéticos no âmbito da pintura.

interrogação, o poema erige no seu encaminhamento um outro olhar para imprimir ao leitor. Confirmamos essa assertiva com a convocação presente nos dois versos finais, constantes na primeira estrofe: “Mas, por favor, peço, / Leiam nela: [...]”. (DAL FARRA, 2002, p. 22).

A convocatória dirige-se para o desejo do sujeito poético de tratar a imagem pintada do homem de outro modo, como menos densa e, por conseguinte, mais aprazível. Propõe considerarmos a face do pintor como um vasto campo, retratando a anatomia do rosto por comparações e metáforas que direcionam para a imagem de uma tela com tema campestre. É pedido no poema para observarmos a barba como campos e os olhos como o céu, compondo, dessa forma, o rosto como um quadro com os traços goghianos<sup>2</sup>. Desse modo, o verso que fecha o poema demarca qual é a seara de um autorretrato: a indefinição. Por mais que o indivíduo objetive capturar a sua imagem para reproduzi-la, isso se configurará como uma tarefa frustrada.

Segundo Valdevino Soares de Oliveira, no autorretrato “[...] há a subjetividade do artista que imprime ao poema sua visão particular de mundo e do objeto referido. O registro nunca será a cópia do objeto, desenho do real. O real tratado é o real visto pelo artista [...]”. (OLIVEIRA, 1999, p. 92). A partir desse esquema, a autorretratação significa um modo de se ficcionalizar, operando uma estratégia em que o sujeito busca criar uma imagem de si, em tela ou em verso, sob o crivo da imaginação.

Por esse limiar, o sujeito manifesto no texto poético, em diálogo com a pintura, na lírica de Maria Lúcia Dal Farra, comunica-se com os estudos sobre dialogismo, polifonia e sujeito, realizados por Mikhail Bakhtin. Segundo esse teórico, o sujeito se constrói com a linguagem e, também, na interação com o outro. Podemos afirmar, portanto, por esse raciocínio, que a imagem de Van Gogh no autorretrato só é concretizada por meio do olhar da alteridade, pelas múltiplas interferências feitas pelo observador sobre a imagem retratada. Será, justamente, perante esses olhares que poderá ser encontrado um possível rosto para o artista (ainda que indefinível).

O que presenciamos com os textos dal-farreanos, do bloco de poemas *Van Gogh*, é a construção de uma arquitetura de linguagem e de sujeito que se formam por meio de uma mutualidade, ou seja: pintura que se autoriza ser lida com a linguagem literária e poesia que é mobilizada pelas artes plásticas. Pode-se notar, dessa maneira, que a poesia de Maria Lúcia Dal Farra, por conseguinte, é um texto polifônico, haja vista que na matéria linguística poética são invocados variados discursos, dentre eles, o da imagem da tela, a impressão da poetisa diante do quadro e os diferentes referenciais que vão sendo incorporados à poesia.

Bakhtin suscita a ideia de polifonia a partir dos estudos que efetuou sobre os romances de Dostoiévski, nos quais conseguiu verificar um entroncamento de diferentes gêneros, falas e manifestações literárias. Segundo o teórico, ao definir o polifônico, considera-o como dotado de uma “[...] multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes [...]”. (BAKHTIN, 2002, p. 22)<sup>3</sup>. Com isso, podemos considerar o texto como um conjunto de

---

<sup>2</sup> Parece-nos que Maria Lúcia Dal Farra clama para que observemos a face que Van Gogh autorretratou como sendo uma extensão da sua própria arte pictórica. A descrição dada no poema de Dal Farra nos direciona para imagens que estão presentes em diferentes quadros do artista, como as obras *Planície da Crau* e *A Igreja de Auvers*, nas quais os campos ruivos e o céu com forte azul estão em foco nas telas.

<sup>3</sup> Maria Letícia Rechdan, em seu artigo *Dialogismo ou polifonia?*, esclarece que “[...] na polifonia, o dialogismo se deixa ver ou entrever por meio de muitas vozes polêmicas; já, na monofonia, há, apenas, o dialogismo, que é constitutivo da linguagem, porque o diálogo é mascarado e somente uma voz se faz ouvir, pois as demais são abafadas [...]”. (RECHDAN, 2013, p. 3). Essa distinção clareia a perspectiva de

vozes orquestradas que demonstram uma unidade, no entanto, em sua estrutura mais profunda, agrega um coro de falas, impressões e perspectivas diferentes.

Estampando ainda essas considerações, nos poemas dal-farreanos existem constantes reflexões sobre o lugar da arte e, além disso, sobre como o leitor deve posicionar-se perante uma obra artística. O poema *O Moinho da Galette* é um caso exemplar disso:

Jamais apreender o objeto  
a partir do que lhe é evidente.  
A roda do moinho  
deve ser captada  
do ângulo em que menos se ostenta  
– daquele  
em que o olhar vai se deter  
de modo a que  
(rendendo-se)  
paire sobre ele foco para sempre

rondando  
rodando  
escarafunchando  
caminholando  
o que não percebeu antes.

(DAL FARRA, 2002, p.19)



(Figura 2 – *O moinho da Galette*. Van Gogh. 1886.)

---

polifonia e dialogismo via Bakhtin, fazendo-nos apostar que a poesia de Maria Lúcia Dal Farra está pautada em suportes polifônicos de sua construção.

A imagem do moinho que pertence à cidade de Paris, na França, é retratada por Van Gogh a partir de uma angulação que não é a convencional. Ao invés de representar o objeto de frente e com maior proximidade (dando destaque às formas do moinho), o artista prefere situá-lo afastado, elevando-o à condição de elemento constitutivo da dinâmica da cidade à qual pertence.

Partindo dessa ideia que está presente na tela do pintor, Dal Farra apresenta uma proposta de como proceder perante a leitura de uma obra de arte. O que o sujeito lírico reivindica, em verdade, no texto poético, é que o processo de interpretação textual não se estabeleça de modo linear, priorizando aquilo que se mostra mais evidente em uma obra de arte. O sujeito lírico coloca a discussão de que o texto artístico deve ser lido a partir da subversão, na busca de encontrar, sob diferentes ângulos, o que subliminarmente se esconde na linguagem literária.

Para o eu poético, não é suficiente estabelecer um processo interpretativo que leve em conta os aspectos que estão situados, somente, na superfície do texto. Adentrar numa obra de arte não significa extrair univocamente o mais visível, mas sim, o que ela esconde. A ideia, presente no poema, de que o olhar deve direcionar-se em uma perspectiva na qual o moinho menos se ostente, representa, metaforicamente, o novo alcance proposto para a leitura do texto literário.

Os parâmetros para essa nova concepção interpretativa estão situados em perceber o texto sob a baliza de uma contínua reflexão, por isso, “[...] rondando / rodando / escarafunchando / caraminholando / o que não percebeu antes [...]” (DAL FARRA, 2002, p. 19) será possível executar um trabalho com o texto de modo mais completo. Está indicado na poesia que a eficácia da leitura torna-se possível por meio de uma leitura orbital, compreendendo ilações que estão na constelação de signos ao redor da matéria poética, nas entrelinhas do verso, nos dados que estão invisíveis em sua superfície e que se tornam possíveis por meio da perspicácia do leitor atento.

É possível considerar que Dal Farra apresenta um metapoema com a proposta de colocar, em concomitância, chaves de leitura para o próprio texto ficcional. Patentado por esse prisma, é notório que o texto de Maria Lúcia Dal Farra apresente em sua estrutura uma rede de possibilidades de interpretações, seja com o discurso intertextual que dialoga de modo mais explícito com a pintura, seja pelas múltiplas possibilidades de compreensão da matéria lírica que estão incorporadas no organismo mais profundo da construção do poema.

Sobre adentrar na arte de Van Gogh, Schapiro (1968) considera que é fundamental, para tal intento, incursionar por dados da biografia do pintor. Segundo o teórico, até mesmo quando a imagem pintada por Van Gogh não implica em uma retratação de ambientes e pessoas, entre os quais se possam estabelecer ligações diretas com a sua biografia, ainda assim, pode-se perceber a vida do pintor permeando de modo subliminar as imagens retratadas por ele. Encontramos exemplo disso em seus quadros de natureza morta, nos quais pode-se mapear o temperamento do artista, observando-se a fase à qual pertence a pintura<sup>4</sup>. O poema *Pinheiro e figura diante do Asilo Saint-Paul* objetiva trazer a

---

<sup>4</sup> As fases das pinturas de Van Gogh acompanham o seu percurso por diferentes lugares e países pelos quais passou. Diante disso, de modo pedagógico, separa-se a pintura goghiana em: Primeiras Pinturas, Paris, Arles, Saint-Rémy e Auvers-sur-Oise. Em cada uma delas é possível acompanhar as condições psicológicas do autor que se desenham nas suas obras. Inicialmente, as telas retratam pessoas humildes, utiliza-se, para isso, de tonalidades sombrias, como é o caso da tela *Dois mulheres na turfa* (1883). Em Paris, após ter conhecido e se aproximado da arte japonesa, expande a sua cromática e passa a se utilizar

voz que se oculta na imagem pintada por Van Gogh.

Debaixo do pinheiro  
um homem aguarda. Sua inquietude  
(domada no aperto dos punhos  
dentro dos bolsos da calça)  
se transfere para o turbilhão que avassala  
folhas e galhos das árvores. Mesmo assim  
a imagem plácida do asilo  
lembra o convento –

quem sabe uma escola  
onde se aprende a lidar com a dor.

(DAL FARRA, 2002, p. 17)



(Figura 5 – *Pinheiro com figura no jardim do Asilo Saint-Paul*. Van Gogh. 1889.)

---

de cores mais quentes em quadros, como *O retrato de pai Tanguy* (1887). Em seguida, parte para a cidade de Arles, com o objetivo de desenvolver sua arte e conviver com pintores mais renomados, como foi o caso de Paul Gauguin. Os constantes desentendimentos entre Van Gogh e o citado artista desencadearam uma complexa relação que oscilou entre o envolvimento amoroso e o transbordamento passional. A convivência entre ambos foi de tanta turbulência que, após o rompimento da convivência e dos projetos, Van Gogh mutila a própria orelha como protesto e ressentimento com relação a Gauguin. Dessa fase, podemos encontrar diversos autorretratos em que o rosto do pintor aparece com uma faixa envolta, escondendo a mutilação. Na cidade de Saint-Remy, ficou por um tempo internado em um asilo. Desse momento, podemos encontrar obras como *Hospital de Saint-Rémy*. Uma das últimas telas pintadas por ele, *Trigal com corvos* (1890), evidencia o estado depressivo pelo qual estava passando. (VENEZIA, 1996).

A tela de Van Gogh transfere o apreciador para uma cena que mescla inquietude e apaziguamento. Enquanto a casa, em perspectiva, ao fundo da paisagem, congrega uma tranquilidade impávida, embaixo do pinheiro, com a copa em movimento, um homem observa o asilo com ansiedade. O estado tensional desse sujeito deixa-se entrever por seus punhos cerrados nos quadris, como a esperar por uma resposta ainda não encontrada.

A imagem está dividida em dois planos distintos: o primeiro, em que se encontra o homem inquieto, compartilhando a sua agitação com o pinheiro em movimento. E o segundo, no qual a casa, coroada por um céu azul, permanece em seu estado de quietude, sem respostas, simplesmente compondo a paisagem. Uma pergunta é instaurada no instante em que observamos o quadro: o que deseja em ânsia aquele homem em trajes severos? O que se encontra por trás do asilo e que pode fornecer respostas? Novamente, a pintura de Van Gogh não oferta uma resposta, ela concede, acima de tudo, a dúvida, cabendo ao observador da obra apontar e criar caminhos para interpretar o que se mostra como lacunar.

Se a imagem pictórica não fornece códigos suficientes para uma resposta, os signos linguísticos do poema de Maria Lúcia Dal Farra levantam algumas possibilidades. Em primeiro lugar, no texto, o homem transfere para a paisagem natural o seu estado de emoção. A sua agitação é transferida para o pinheiro que o hospeda, pois os galhos dessa árvore mostram-se indomáveis pela força do vento. Assim, árvore e humano comungam do mesmo temperamento. Northrop Frye (1973), em *Anatomia da Crítica*, informa-nos que o estado comportamental apresentado por uma personagem e que é transplantado para o ambiente que o circunda é denominado de “solene simpatia” (FRYE, 1973, p. 42). Exemplo disso, segundo Frye, encontra-se delineado no cavalo da peça de Shakespeare, *Macbeth*, que, em debandada, representa a angústia do protagonista da peça quando este se encontra perdido, em extremo estado de tensão, nas cenas finais do drama.

Portanto, na esteira dessa ideia, em “solene simpatia” com o homem, o pinheiro passa as sintomatologias da subjetividade dele para o ambiente natural ao seu redor. O poema dramatiza a condição do rapaz que busca por uma resposta e não a encontra. O asilo se mostra, portanto, como uma esfinge misteriosa que se nega a reproduzir charadas, quaisquer considerações que sejam para aliviar o gesto irrequieto do homem.

Na leitura do poema de Maria Lúcia Dal Farra, a imagem da casa ao fundo, presente no quadro *Pinheiro com figura no jardim do Asilo Saint-Paul*, equipara-se a um convento, significando que o seu interior, na visão do eu lírico, apresenta uma fonte de serenidade e introspecção que seria, portanto, o antídoto para aliviar os remos do homem instalado no jardim. Além disso, a casa é similar a um ambiente de conhecimento em que se pode aprender a tratar das dores que afligem o ser humano.

Desse modo, podemos nos remeter ao episódio da vida de Van Gogh, que está presente tanto na cena pictórica, quanto na intervenção linguística da poetisa. O pintor impressionista dirige-se para o Asilo/Hospital, espaço que o acolheu no momento em que amputou a própria orelha, resultado de uma crise de fúria obtida por uma discussão com o amigo Paul Gauguin. No entanto, em estadia no hospital, recuperando-se do incidente, o pintor não entra no ócio e continua exercendo a sua arte de modo intenso. Exemplo disso pode ser encontrado em quadros que retratam a imagem dos médicos, dos corredores do asilo e dos arredores de Saint-Paul.

Podemos inferir, portanto, que a situação emocional de Van Gogh, nesse momento da sua vida, estava sendo pautada por uma severa instabilidade, fruto de decepções com os amigos e com a carreira, sendo a ansiedade do artista a reverberação de uma busca interna por encontrar novos e outros paradigmas para a própria vida. Tanto na pintura quanto no poema o homem situado abaixo do pinheiro pode representar a subjetividade de Van Gogh, um homem angustiado e em dúvida. O olhar que perscruta por resposta é compatível com o

do pintor, que busca sentidos para a sua existência.

O poema de Dal Farra situa a casa com muros imponentes como sendo correspondente a uma escola, a qual, muito além da cura dos males do corpo, pode servir como um espaço para se aprender a lidar com os problemas da alma. O lugar pode destinar-se à cura de Van Gogh, assim como pode servir para ajudar o homem de punhos cerrados, com angústia, que está localizado no jardim. As dores podem ser sancionadas perante a lição que o asilo pode fornecer.

Diante do exposto, podemos colocar que o processo em que Maria Lúcia Dal Farra rompe com a ideia da arte localizada em um lugar aurático, intocável, abala a estrutura do lócus de poder do objeto artístico e se aproxima, portanto, dos estudos de Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. No presente estudo, Benjamin considera que a obra de arte passa por uma crise que foi instalada, principalmente, por meio das novas tecnologias. Antes do século XX, principalmente, segundo Benjamin, era possível considerar a obra como única, dotada de uma aura de singularidade; mas, com as novas tecnologias, perdeu-se tal supremacia e aconteceu um esmaecimento do púlpito em que descansava sozinha e empoderada a obra de arte. A arte, por conseguinte, pode agora fluir e se fazer presente em diferentes contextos, pluralizando-se.

Pensando por esse curso, Benjamin afirma que “[...] generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca o domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial.” (BENJAMIN, 2000, p. 10). Em consonância com Benjamin, o texto poético de Dal Farra não considera as obras de arte goghianas como localizadas em uma atmosfera irretocável e que não podem, por sua vez, ser manuseadas por outro artista. A escritora se posiciona como “profanadora” da obra de arte sacralizada e a incorpora em sua produção artística. O uso que faz da pintura de Van Gogh, por exemplo, faz emergirem outras leituras da obra matriz, concede diferentes domínios de compreensão para a obra, além de conceder representação linguística para o objeto pictórico.

## Conclusão

Os textos poéticos de Dal Farra, ora trabalhados, colocam-se como uma miragem, uma espécie de “trapaça salutar” (BARTHES, 1996), pois os artistas não são os únicos que mantêm interlocução com a produção poética da escritora, há também uma rede de autores e escritas que subjazem ao seu texto. Assim, podemos considerar o texto da autora como sendo estruturado em dois patamares: o explícito e o subliminar. O primeiro se direciona às referências que são colocadas de modo mais direto pela poetisa, a exposição escancarada dos seus confrades e as pistas por ela deixadas no texto que indiciam, de modo incisivo, quais autores mantêm diálogo em sua escrita ficcional. O segundo também diz respeito às referências, textos e poetas que são incorporados na lírica dal-farreana, no entanto, sem o indicativo mais evidente de autoria, como uma rapinagem de vozes da alteridade. Este patamar (subliminar), observado em uma análise mais atenta do texto, pôde ser notado no momento em que, ao investigarmos alguns poemas do *Livro de Possuídos*, foram aparecendo apropriações aquém das apontadas pela autora.

## Referências bibliográficas

- DAL FARRA, Maria Lúcia. **Livro de Possuídos**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1996.
- \_\_\_\_\_, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria de cultura de massa**. Trad. Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- FRYE, Northop. Crítica histórica: Teoria dos modos. In: \_\_\_\_\_. **Anatomia da crítica**. São Paulo, Cultrix, 1973.
- VENEZIA, Mike. **Mestres das artes: Vincen Van Gogh**. Trad. Valentin Rebouças. São Paulo: Moderna, 1996.
- SCHAPIRO, Meyer. The Still Life as a Personal Object- *A Note on Heidegger and Van Gogh*. In: Simmel, M.L (ed.) **The reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein**. Nova York: Springer Publishing Company, 1968.
- OLIVEIRA, Valdevino Soares de. **Poesia e pintura**. Um diálogo em três dimensões. 1 ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.
- BACHTIN, M. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.
- BACHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievsky**. 3 ed. Traduzido por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Imago, 2002.
- RECHDAN, Maria Letícia de Almeida. **Dialogismo ou polifonia?** Disponível em: <<http://site.unitau.br/scripts/prppg/humanas/download/dialogismo-N1-2003.pdf>>. Acesso em 28 jan. 2013.
- VAN GOGH, Vincent. **Auto-retrato com cavalete**. Disponível em: <[www.vangoghmuseum.com.br](http://www.vangoghmuseum.com.br)>. Acesso em: 12 set. 2008.
- \_\_\_\_\_. **Pinheiro com figura no jardim do Asilo Saint-Paul**. Disponível em: <[www.vangoghmuseum.com.br](http://www.vangoghmuseum.com.br)>. Acesso em: 12 set. 2008.
- \_\_\_\_\_. **O moinho da Galette**. Disponível em: <[www.vangoghmuseum.com.br](http://www.vangoghmuseum.com.br)>. Acesso em: 12 set. 2008.

---

<sup>i</sup> Ivo Falcão da Silva (Professor mestre).

Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia da Bahia - IFBA. Campus: Simões Filho.  
E-mail: ivofalcao@ifba.edu.br.