

“Não vi teu rosto...”: as imagens da morte e o
desconhecido em Dora Ferreira da Silva

Mariana Ramos Rodrigues

“Não vi teu rosto...”: as imagens da morte e o desconhecido em
Dora Ferreira da Silva

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria literária.
Linha de pesquisa: Linha 2 - Poéticas do texto literário: cultura e representação.
Tema para orientação: Poesia e imaginário.
Orientadora: Enivalda Nunes Freitas e Souza.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
(CIP) Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

R696n Rodrigues, Mariana Ramos, 1992-
2016 “Não vi teu rosto...” : as imagens da morte e o desconhecido em
Dora Ferreira da Silva / Mariana Ramos Rodrigues. - 2016.
104 f.

Orientador: Enivalda Nunes Freitas e Souza.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos.
Inclui bibliografia.

1. Linguística - Teses. 2. Silva, Dora Ferreira da - Teses. 3. Morte na
literatura - Teses. 4. Poesia brasileira - Teses. I. Souza, Enivalda Nunes
Freitas e. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em Estudos Linguísticos. III. Título.

CDU: 801

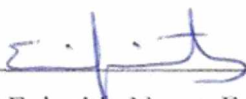
MARIANA RAMOS RODRIGUES

**“NÃO VI TEU ROSTO”: AS IMAGENS DA MORTE E O DESCONHECIDO
EM DORA FERREIRA DA SILVA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 27 de junho de 2016.

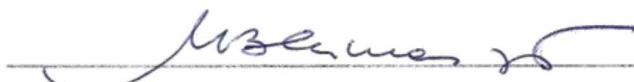
Banca Examinadora:



Orientadora: Prof^a. Dr.^a Enivalda Nunes Freitas e Souza - UFU



Prof. Dr. Thiago Saltarelli – UFU



Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia de Barros Camargo - UFSC

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à memória de meu pai, cuja ausência foi crucial para a escolha da temática. Também à minha mãe que sempre apoiou meu interesse pelos estudos e decisões relacionadas à vida acadêmica. Assim como ao meu irmão, sempre companheiro, mesmo que à distância.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por me dar o discernimento necessário para realizar este trabalho, assim como por Ele ter propiciado o encontro com pessoas tão fantásticas durante o período da pós-graduação.

Agradeço também aos meus pais, Rosa e Euripedes, que sempre fomentaram em mim o gosto pelos estudos, por enxergarem uma extrema importância na educação.

Além disso, constantemente, estiveram do meu lado nos momentos de crise e não deixaram que eu desistisse dos meus sonhos, mesmo quando eles pareciam muito distantes e difíceis de se concretizarem.

Sou grata à minha avó materna, Elisa, pelo carinho a mim depositado durante sua vida, o qual foi crucial na minha construção enquanto sujeito e que me possibilitou ver as coisas a minha volta com sabedoria, não a do conhecimento científico, mas a de mundo.

A morte é um problema dos vivos.

Os mortos não têm problemas.

(Norbert Elias)

RESUMO

Para trabalhar o tema da morte, que também estará relacionado ao fazer poético, Dora Ferreira da Silva trabalha com imagens específicas em diversos poemas, os quais, por vezes, trazem como agentes do tema personagens míticos, como Orfeu e Perséfone. Um exemplo ocorre quando aborda a questão da metalinguagem no texto poético. Nesse sentido, o mito de Orfeu será recorrente em sua obra.

O fato de Dora ter traduzido a obra de Jung, cujo pensamento é pautado pelas emanções do inconsciente, acentuou a carga simbólica de seus poemas. Conforme relatou em entrevistas, a poeta paulista começa a escrever sob influência do pai, o qual também escrevia poemas. No entanto, ela não chegou a conhecê-lo, devido à sua morte precoce. Assim, fortemente marcada pelo desconhecido, conforme ela mesma declarou em entrevistas, Dora trabalha com a questão da morte em diversos poemas, nos quais elementos antitéticos os compõem, esboçando um modo diferente de encarar a morte.

Em um dos primeiros poemas dedicados ao pai, ela diz “Não vi teu rosto./ Mas teu poder a cada manhã nascia/ para morrer nos carros de ouro do crepúsculo.” Dessa forma, procura-se investigar a quais imagens a escritora recorre para falar sobre a temática da morte. Pensando nisso, procuro estabelecer a relação entre os ciclos de morte, vida, poesia e o mito de Perséfone, além de observar como o tema do ciclo morte/vida, por Perséfone, se dá em Orfeu/Eurídice. Para o desenvolvimento desse tema, foi preciso ler os ensaios de Dora sobre os poetas místicos para compreender a necessidade de integração com as trevas, tendo em vista a relação entre luz e sombra nos seus poemas. De igual forma, foi importante resgatar as teorias de Gilbert Durand, tanto quando teoriza sobre Regime Diurno e Noturno, quanto para analisar o que ele denomina de latente e patente ao falar sobre a presença do mito na literatura.

Sobre a relação entre os opostos, nos seguintes versos do poema “Ao sol”, “Naufragas na noite/ em pompas de luz e imensidade”, tem-se um exemplo em que luz e trevas estão em conjunção como fonte do poema. Assim, a poesia de Dora Ferreira da Silva pode ser vista nessa perspectiva em que os símbolos de luz e sombras dialogam, pois para falar do sol ela precisou falar sobre a escuridão da noite. A pesquisa se assenta, ainda, sobre as relações da poesia com o mito nas teorias poéticas de Octavio Paz, Emil Staiger e em Ana Maria Lisboa de Melo.

PALAVRAS-CHAVE: morte, poesia, Dora Ferreira da Silva, imaginário

ABSTRACT

In order to explore the theme of death, which will also be related to the poetic making, Dora Ferreira da Silva works with specific images in several poems, sometimes bringing mythical characters as theme agents, such as Orpheus and Persephone. An example occurs when she addresses the issue of metalanguage within the poetic text. In that sense, the myth of Orpheus will recur in her work.

The fact that Dora has translated Jung's work, whose thinking is guided by unconscious emanations, stressed the symbolic weight of her poems. As reported in interviews, the poet, who lived in São Paulo, begins to write under the influence of her father, who also wrote poems. However, she did not get to know him because of his early death. Thus, strongly marked by the unknown, as she herself said in interviews, Dora works with the question of death in several poems, in which antithetical elements make up, outlining a different way of looking death.

In one of the first poems dedicated to her father, she says, "Não vi teu rosto./ Mas teu poder a cada manhã nascia / para morrer nos carros de ouro do crepúsculo." Thus, we try to investigate what images the writer refers to talk about the theme of death. Thinking about it, I try to establish the relationship between the cycles of death, life, poetry and myth of Persephone, and observe how the cycle of death / life, Persephone, occurs in Orpheus / Eurydice. For the development of this theme, it was necessary to read Dora essays about the mystical poets to understand the need for integration with the darkness, to view the relationship between light and shadow in her poems. Similarly, it was important to rescue the theories of Gilbert Durand, both when theorizes Diurnal and Nocturnal regime, and to analyze what he calls the latent and open to talk about the presence of myth in literature.

In the relationship between the opposites, in the following verses of the poem "Ao sol", "Naufragas na noite/ em pompas de luz e imensidade", there is an example in which light and darkness are in conjunction as a source of the poem. Thus, the poetry of Dora Ferreira da Silva can be seen in this perspective, light and shadows symbols because to talk about the sun she had to talk about the night. The research is also based on the poetry of mitonas of Octavio Paz, Emil Staiger and Ana Maria Lisboa de Melo.

KEYWORDS: death, poetry, Dora Ferreira da Silva , imaginary

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO	10
2. A AUTOBIOGRAFIA EA POESIA	15
2.1.O sujeito lírico e a autobiografia, por Dominique Combe	15
2.2.Jung e a experiência do poeta	19
2.2.Os traços autobiográficos em Dora Ferreira da Silva	19
3. MITOCRÍTICA E MORTE	27
3.1.Algumas considerações sobre a morte	27
3.2.Uma breve história da morte no Ocidente	29
3.3.Arquétipo, símbolo e mitos	38
3.4.Gilbert Durand e a mitocrítica	41
a. O tema da morte em <i>As estruturas antropológicas do imaginário</i>	43
4.AS IMAGENS E AS PERSPECTIVAS DA MORTE EM DORA FERREIRA DA SILVA	45
4.1.Tempo	47
4.2.Lua	52
4.3.Noite	56
4.4.Flores	59
4.5.Os ritos de passagem	67
4.6.Morte como metalinguagem do processo de criação poética	71
5. OS POEMAS E A MORTE	76
5.1.O sagrado na contemporaneidade	76
5.2.Imaginário e memória em Dora	81
5.3.O ciclo da morte em “Dia dos vivos”	94
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	101

1. INTRODUÇÃO

A escrita de Dora Ferreira da Silva

Mesmo tendo ganhado prêmios literários importantes, como o Jabuti e o Machado de Assis, concedido pela Academia Brasileira de Letras, a poeta, nascida no interior paulista, ainda é pouco conhecida academicamente, pois foram só nos últimos anos que começaram a surgir trabalhos a respeito da escritora, dentre os quais se destacam como obras mais relevantes o livro *Flores de Perséfone – a poesia de Dora Ferreira da Silva e o sagrado* (2013); a edição da revista de poesia *7 Faces*, com edição exclusiva sobre a vida e a obra de Dora Ferreira da Silva; *Vicente e Dora Ferreira da Silva – uma vocação poética filosófica*, publicada pela Universidade de Lisboa em 2015; e *Poesia com deuses – estudos de Hidrias, de Dora Ferreira da Silva*, publicado pela 7Letras em 2016.

Ademais, o trabalho dela não foi só importante no campo da literatura, uma vez que também atuou como tradutora, professora e ensaísta.

Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva nasceu 1918, na cidade de Conchas, interior paulista, e faleceu em 2006 na cidade de São Paulo. Casou-se com o filósofo Vicente Ferreira da Silva, o qual foi idealizador da revista *Diálogo*, cuja temática era voltada para a filosofia. A residência onde o casal morou na Rua José Clemente foi palco de diversos encontros onde se reuniam intelectuais para saraus e debates filosóficos, dentre os integrantes destacavam-se Vilém Flusser e Agostinho da Silva, além do poeta Guimarães Rosa. Foi nesses encontros que surgiu a ideia da revista *Cavalo Azul*, cujo foco era tratar especialmente de arte e literatura.

Os mitos helênicos serão constantemente abordados nos poemas de Dora, seja por sua descendência grega, seja pelo fascínio que a cultura grega – fortemente ligada aos mitos – exerce sobre as artes. A poeta recria esses mitos – que são traduções dos arquétipos, ou seja, potencialidades com as quais todos os seres humanos comungam, uma vez que fazem parte da memória coletiva do homem – por meio de símbolos e imagem. O presente conceito de arquétipo é defendido por Jung, em cuja teoria reverbera a obra da escritora paulista. Esta afinidade com as ideias do psicanalista motivou-a a traduzir sua obra.

Dora dedicava-se com afinco às atividades que desenvolvia. Além da poesia, é possível perceber seu empenho ao trabalho de tradução que, segundo sua própria declaração, exercia com entusiasmo. Por causa disso é que a estudiosa Laura Villares de

Freitas a compara com Jung ao dizer que “Um traço comum em Jung e Dora é a qualidade de envolvimento com o que faziam. Ambos se lançavam em mergulhos radicais, na tentativa de, muito mais que compreender, profundamente experienciar o que estudavam, traduziam ou os absorvia.” (FREITAS, 2015, p.202)

Além disso, em muitos dos seus versos, é notável o resgate da sacralidade dos elementos da natureza e muitos estudiosos definem Dora como a poeta do sagrado, pois seus poemas eram vistos por diversos teóricos como um caminho de chegada ao sagrado. É perceptível o misticismo em sua obra, como no poema “Ladainha”, o qual faz uma clara referência à prece católica: “Os amores-perfeitos/ não sabem mais amar/ e as saudades se esqueceram //Rosa-dos-remédios rogai por nós” (SILVA, 1999, p. 143).

Há uma tentativa de ressacralizar os elementos da natureza, como as flores que, nos poemas, são relacionadas com a condição do homem diante dos elementos que o cercam.

Essa ressacralização ocorria devido às concepções que a autora de *Hidrias* (2000) tinha do mundo e das coisas.

Na pessoa de Dora Ferreira da Silva encontramos, sobretudo, uma experiência constante do religioso e do sagrado, que abarca a natureza, os eventos e os relacionamentos e comparece com frequência em sua poesia, com tonalidades cristãs, gnósticas, alquímicas e toques de divindades da Grécia clássica. (FREITAS, 2015, p. 209)

Sua escrita vai desde a afinidade mística com autores como Rilke, San Juan de La Cruz até Tauler, os quais foram traduzidos por Dora. Inclusive, ela escreve uma obra, junto com o seu amigo Hubert Lepargneur, fazendo uma aproximação entre o pensamento de Tauler e Jung, a qual recebeu o título de *Tauler & Jung: o caminho para o centro* (1997), no qual diz que

Jung e os místicos têm em comum o fato de terem aceito o paradoxo da meta para a qual os passos do ser humano têm de se aproximar: alcançar o Si-mesmo, definido como totalidade psíquica do homem, e progredir numa entrega de si mesmo que almeja o Nada. (LEPARGNEUR e SILVA, 1997, p. 34)

Essa totalidade pressupõe a união entre opostos, pois, de acordo com Tauler, na vida é necessária a integração do mal, ou seja, do sofrimento, do pecado e até da morte. Assim, para Jung, a vivência dessa união é necessária, já que possibilita uma ponte entre homem e o divino ao propiciar a plenitude do Ser. Ou seja, o homem enquanto nada assume seu papel e por conta desse conhecimento de si mesmo consegue unir-se a Deus que é tudo. Tal perspectiva é verificável no poema “Adoração”, o qual revela um autoconhecimento e o conhecimento do divino:

Difícil chamar-te pelo nome, agora
que és tudo e meu chamado.
Ecoas. Água da sede,
Bebo-te em silêncio. E despojo-te da imagem
no transparente ser e estar
sem perceber
que sou e estou
que és e estás
entregues ao não-saber
de quando e onde
sempre e agora
e te sou
e me és
estando no infinito estar
sendo no infinito ser
que nos envolve e abarca
silenciosa viagem
adeus. (SILVA, 1999, p. 103-104)

O sujeito lírico é conduzido a pensar sobre sua condição. Essa reflexão permite que ele veja a si mesmo e, ao mesmo tempo, outro – “e te sou/ e me és”, visto que Deus é homem, está no homem. Além disso, há alguns elementos que podem ser observados que remetem ao divino e à necessidade de integração com o sagrado pela metáfora “água da sede”, ou seja, uma água que jamais sacia a sede, por isso é buscada cada vez mais, como se ela fizesse surgir o desejo do autoconhecimento. Assim, a imagem seguinte, “bebo-te em silêncio”, marca uma ação de comunhão com essa divindade e, conseqüentemente, com si mesmo, pois

No deserto do nada estende-se o silêncio. Acabou a meditação sublime, acabou até a reflexão moralizante sobre si mesmo. ‘Para ouvir a palavra interior da divindade, o melhor é escutar no repouso e no silêncio. Quando Deus deve falar, tudo deve calar.[...]’ (LEPARGNEUR e SILVA, 1997, p. 37)

Por outro lado, o poeta é contemplado com imagens que irrompem do seu inconsciente, por exemplo, no poema quando diz “Despojo-te da imagem” pode-se pensar nesse “não-saber” em que a criação vai tomando forma

Enquanto seu consciente está perplexo e vazio diante do fenômeno, ele é inundado por uma torrente de pensamentos e imagens que jamais pensou em criar e que sua própria vontade jamais quis trazer à tona. Mesmo contra sua vontade tem que reconhecer que nisso tudo é sempre o seu “si-mesmo” que fala, que é a sua natureza mais íntima que se revela por si mesma anunciando abertamente aquilo que ele nunca teria coragem de falar (JUNG *apud* SOUZA, 2015, p. 225-226)

Na medida em que seu “si-mesmo” fala através do poema é que vão sendo recuperados os traços autobiográficos na poesia. Entre eles o pai de Dora aparece como figura importante para ela enquanto escritora. O Sr. Theodomiro Ribeiro era também poeta, assim como outros membros da sua família. A influência exercida pelo pai no seu processo de escrita foi, inclusive, declarada por DFS¹ por meio de uma entrevista:

O impulso teve origem na minha família. Meu pai, Theodomiro Ribeiro, escrevia poemas. Numa época, roubei de minha mãe as cartas dele. Ele escrevia uns sonetos bonitos que nunca publicou. Do lado materno, também havia escritores, um tio que era musicista nato, um primo pianista. A música sempre teve importância enorme para mim. Eu mesma dedilhei um pouco de todas as artes: o balé, o canto coral – tinha uma voz pequena, mas afinada –, o desenho. (Galvão, 1999 apud SOUZA, 2013, p.23)

Tal impulso poderá ser verificado posteriormente por alguns poemas em que é possível recuperar esses dados biográficos da influência paterna na escrita da poeta paulista, o que será verificado no capítulo sobre “A autobiografia na poesia”, o qual faz um breve resumo das considerações sobre sujeito lírico e sobre o conceito de autobiografia de acordo com a concepção de Dominique Combe. Ao final desse capítulo, para mostrar como a questão autobiográfica se insere na obra de Dora, alguns poemas foram selecionados, a fim de exemplificar como, para a poeta paulista, o processo de criação poética sofre influência da morte do pai.

O terceiro capítulo, “Mitocrítica e morte”, estabelece uma relação entre a teoria estudada por Gilbert Durand apontando qual a proximidade dela com a finitude da vida, no livro *As estruturas antropológicas do imaginário* (1997), além de sintetizar o percurso histórico traçado por Phillippe Ariès sobre a forma como o homem encarava a morte no Ocidente. Há ainda a discussão sobre os conceitos de arquétipo, símbolo e mito de acordo com teóricos, como Jung, Mircea Eliade, e pesquisadores do imaginário, como Ana Maria Lisboa de Mello e Enivalda Nunes Freitas e Souza.

Em seguida, a fim de sistematizar a ocorrência do tema da morte na obra de Dora, foi necessário dividir algumas imagens, como o tempo, as flores, a lua, a noite, e perspectivas específicas, por exemplo, a metalinguagem no processo de criação poética e os ritos de passagem e exemplificar alguns poemas que citam tais imagens, fazendo uma análise de cada um deles.

Já no capítulo cinco analisou-se quatro poemas, cada um com um foco diferente. No primeiro, tentou-se abordá-lo de acordo com a visão do sagrado na contemporaneidade,

¹ Para se referir à Dora Ferreira da Silva será utilizada a sigla DFS.

enquanto o segundo e terceiro puderam ser pensados de acordo com os conceitos do imaginário e da memória, relacionando-os. Por fim, o quarto possibilitou verificar o ciclo da morte, o qual consiste em nascimento, crescimento, maturação, morte e ressurreição, seguindo a perspectiva do poema.

2. A AUTOBIOGRAFIA E A POESIA

A certa altura, este trabalho recupera alguns dados biográficos de DFS, o que nos leva a refletir sobre o sujeito lírico no poema. Por muito tempo, na literatura, discutiu-se a noção de eu lírico na poesia, o qual é a voz que fala no poema, que se distingue da voz do poeta, tal como na narrativa narrador e autor são pessoas distintas. Assim, nas últimas décadas surgiram estudos a respeito da biografia, um exemplo é *O pacto autobiográfico* (2008), de Philippe Lejeune, cuja primeira edição foi lançada em 1970. No entanto, ao fazer um levantamento histórico sobre a autobiografia em diversos gêneros literários, Lejeune deixa de fora o poema. É aí que se destaca, então, outro teórico francês, Dominique Combe, com seu conceito de sujeito lírico, que poderá ser visto a seguir.

2.1.O sujeito lírico e a autobiografia de Dominique Combe

Um dos mais importantes trabalhos sobre a autobiografia na poesia é o texto *A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*, do teórico francês Dominique Combe. Em tal estudo, há um percurso histórico sobre o conceito de eu lírico, o qual é tomado tanto como referencial quanto ficcional na medida em que passa a existir no texto, ou seja, desde uma tentativa de se suprimir o eu, tornando o poema mais objetivo, até a clara utilização do eu enquanto centro das sensações e emoções descritas no poema, o que ocorre bastante no século XIX, no período romântico.

No romantismo haverá a subjetividade no texto poético, pois, para Hegel, “a poesia lírica é essencialmente ‘subjetiva’ em função do papel preeminente que ela confere ao ‘eu’”(COMBE, 2009-2010, p.114). Nesse período, ao tratar a poesia lírica tem-se traçada a primeira correspondência entre sujeito lírico e autor, pois acreditava-se que os dois não estavam dissociados, logo a voz que falava no poema só poderia ser a voz do escritor. Combe diz que

“o centro e o conteúdo próprio da poesia lírica é o sujeito poético concreto, em outras palavras, o poeta”, mesmo que ele esteja investido de um coeficiente de universalidade que faz dele um arquétipo da humanidade. O sujeito lírico é a expressão do poeta na sua autenticidade. (COMBE, 2009-2010, p.115)

Combe ainda diz que mesmo quando os poemas eram exclusivamente sobre fábulas e mitos, até meados dos anos de 1700, essa noção de sujeito ainda prevalecia, já que estava implicado o processo de narrar suas memórias por meio de versos. Aquilo que as pessoas acreditavam e ouviam de seus antepassados era perpetuado para as gerações seguintes, o que demonstra um traço biográfico e que continuou no século seguinte com o Romantismo.

Além disso, o sujeito poético quando coincide com o poeta, o qual Combe chama de sujeito “real”, tem um compromisso com a verdade na medida que não pode enganar o seu leitor quanto aos aspectos biográficos de sua obra.

No entanto, o eu correspondente ao autor vai se dissolvendo. Para explicar melhor esse fenômeno, Combe recorre a Nietzsche e sua obra *O nascimento da tragédia* (1872). Um exemplo disso será o que ele chama de processo dionísio em que o “eu” fala de modo universal, a partir da união mística com a natureza, o que o distingue de um sujeito real, ou seja, aquele correspondente ao poeta. Tal fato será verificado por Nietzsche em *As flores do mal*, de Baudelaire.

Com o Simbolismo, a poesia torna-se impessoal e fala-se até na morte do poeta

Considerando que a vida do poeta importa pouco, o poeta se entrega ao rito elitista de uma obra sacralizada. [...] A subjetividade dionísio encontra, então, o ideal baudelaireano de uma poesia “impessoal” [...]; a busca de Rimbaud por uma poesia objetiva em que “eu é um outro”; a constatação de Ducasse de que “a poesia pessoal já marcou sua época de malabarismos e acrobacias contingentes” e que é tempo de retomar “o fio indestrutível da poesia impessoal”; e, sobretudo, a exigência de Mallarmé do “desaparecimento elocutório do poeta” até a “morte”. (COMBE, 2009-2010, p. 117)

A impessoalidade irá continuar se destacando em outros movimentos literários, como no Parnasianismo, no Modernismo, em que, de acordo com Gottfried Benn, houve um deslocamento do “eu” para um “ele”, já que todo poema surgirá como um “questionamento do eu”. (COMBE, 2009-2010, p.118)

Por outro lado, a crítica irá ressaltar a importância da experiência do poeta, a qual irá refletir nos temas dos seus poemas, havendo uma correspondência entre a voz que fala no texto e a voz externa a ele. Para Dilthey, a análise do poema deverá levar em conta os fatos extrínsecos à obra, nos quais se encontram dados sobre a vida do escritor, o que vai contra a noção de eu lírico. Já Walter Benjamin critica as teorias que defendem a crítica pela biografia, pois acredita que o estudo das obras literárias não deve dar mais importância a vida do autor para depois ir para o texto, mas que o percurso analítico deve partir do que está dito, por exemplo, nas palavras utilizadas pelo poeta.

Combe continua sua reflexão trazendo o ponto de vista de diversos teóricos que discutiram questões relacionadas ao sujeito lírico. Um deles é Hugo Friedrich que em *Estrutura da Lírica Moderna* (1956) cita autores como Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud mostrando que há uma distinção entre sujeito lírico e autor na escrita desses poetas.

Já Kate Hamburger toma o posicionamento de que há uma ficcionalização na literatura, pois sua enunciação é fingida. Assim, pressupõe-se que é essa noção de ficção que separa o sujeito poético da vida do poeta. (COMBE, 2009-2010, p. 120)

Enquanto que para Stirle há “reconstrução do eu em um sujeito lírico” (COMBE, 2009-2010, p.120), ou seja, o eu de que fala o poema é um sujeito diferente do autor, por isso “O leitor é obrigado a adotar o ponto de vista de um sujeito lírico, cujas experiências subjetivas míticas, com seus paradoxos, seus duplos sentidos, suas suposições implícitas, suas transições imprevistas se subtraem à sua participação”. (COMBE, 2009-2010, p.120)

Dominique Combe chama de sujeito autobiográfico a manifestação do sujeito real (aquele que corresponde ao autor) quando coincide com o “eu” do texto. Dessa forma, “À medida que a concepção ‘biógrafista’, à qual se opõe a teoria do ‘eu lírico’, identifica o sujeito ao autor e a seu ‘personagem’, ela acaba por estender o gênero do poema autobiográfico à poesia lírica como um todo” (COMBE, 2009-2010, p. 121). O que iria, então, diferenciar uma obra de outra, de acordo com essa perspectiva, seria o quanto de biográfico o autor coloca em seus versos.

Goethe, por sua vez, diz que toda poesia é poesia de circunstância, ou seja, ela se apropria da realidade, por isso o “eu” está mais próximo do “eu empírico”. (COMBE, 2009-2010, p. 121) De acordo com essa definição, a poesia de Dora Ferreira da Silva pode ser considerada dessa categoria, tendo em vista que ela já declarou em entrevistas que escrevia baseando-se nos elementos do mundo a sua volta e em coisas que acreditava.

Combe ainda ressalta que é um engano atribuir o caráter autobiográfico à poesia levando em conta somente a presença de um “eu”, pois no poema pode haver a manifestação de um personagem, o que o aproxima da ficção. Logo, o poeta pode partir de uma realidade, mas, não necessariamente a dele, por isso sujeito lírico e sujeitos reais não coincidem. O que reforçaria a noção de Fernando Pessoa de que o poeta é um fingidor.

Além disso, ficção e autobiografia se condensam visto que há muito de ficcional em relatos autobiográficos e muito de biográfico em textos ficcionais, assim

Convém então relativizar a polaridade estabelecida pela crítica entre sujeito “empírico” e sujeito “lírico” entre autobiografia e ficção, entre a “verdade” e a “poesia”, não somente porque todo discurso referencial comporta fatalmente

uma parte de invenção ou de imaginação que alude à “ficção”, mas também porque toda ficção remete a estratos autobiográficos, de modo que a crítica não tem como verificar a exatidão dos fatos e acontecimentos evocados no texto autobiográfico ou na “poesia de circunstância” e assim avaliar seu grau de “ficcionalidade”; (COMBE, 2009-2010, p. 123-124)

Outra abordagem citada por Dominique Combe em seu texto diz respeito ao sujeito da poesia, o qual pode ser categorizado por sujeito metonímico, ou seja, aquele que parte de algo particular para algo geral, por exemplo. Assim

o “eu” de *As Flores do Mal* marca um desvio em relação ao “eu” autobiográfico de Charles Baudelaire sob a forma de uma sinédoque generalizante que tipifica o indivíduo elevando o singular à potência do geral (o poeta) e mesmo do universal (o homem). É assim que o eu lírico se amplia até significar um grande e inclusivo “nós”. É em tal desvio que se abre o espaço da ficção na poesia. (COMBE, 2009-2010, p. 124)

Quando Combe cita a qualificação do sujeito feita por M. Susman, que o classificou como sujeito mítico, também pode ser aproximado com a poesia de Dora tendo em vista que o “eu” que fala no poema, muitas vezes, assume a voz de um personagem mitológico, o que poderá ser visto na seção seguinte, no poema “Koré”, no qual a identidade do sujeitolírico torna-se confusa para o leitor, parecendo ora ser da própria deusa, ora possui traços que podem ser relacionados até mesmo com a própria Dora. Ao mesmo tempo o texto também é universal tal como o é o de Nerval, conforme aponta Dominique Combe:

Essa intemporalidade mítica do sujeito lírico, já sublinhada por M. Susman, acompanha um processo de generalização, de universalização mesmo, visto que o “eu” de Nerval, ao identificar-se simultaneamente a diferentes figuras míticas ou históricas, dilata-se ao infinito, carregando em si o destino de toda a humanidade. (COMBE, 2009-2010, p.125)

Ademais, as temáticas abordadas em diferentes poemas são universais, sejam elas a melancolia, o amor, etc. e o leitor passa a se sentir parte daquela história por se identificar com ela.

Por fim, o desdobramento que o sujeito faz, no plano fenomenológico, diz respeito ao fato de ele voltar-se para si e para o mundo, ou seja, percebe-se ao mesmo tempo algo de ficção e de autobiografia.

Combe, então, encerra seu texto dizendo não ser possível categorizar o sujeito lírico de forma estável, já que este se encontra em constante devir, ele vai se criando no poema no momento da leitura. Mesmo assim, depois de tantas tentativas de classificar esse sujeito, a impossibilidade de categorizá-lo de maneira efetiva parece não satisfazer. O que se percebe, a partir do que diz Combe, é que a poesia de Dora, por conter traços biográficos

não tão diretos, centra-se muito mais no que se denominam escritas de si, por isso é importante pensar na concepção de um sujeito lírico nos seus poemas.

2.2.Jung e a experiência do poeta

Além de Combe, Jung, ao se basear nos estudos de Freud, afirma que o poeta é influenciado pelas suas experiências pessoais, logo deixa transparecer na sua obra alguns aspectos de sua vivência. Essa influência é percebida por meio da psicologia médica de Freud, a qual possibilitou analisar os elementos que tenham sido recalçados pelo poeta e que remetem à primeira infância. Nessa perspectiva, é possível lembrar os poemas de DFS ao tratar sobre o tema da morte, já que neles se percebem traços da vida pessoal por retomar a imagem paterna ou, até mesmo, em alguns poemas que escreveu para o seu marido Vicente, depois de sua morte.

No entanto, ao mesmo tempo em que parte de elementos da sua vida pessoal, como a poesia remonta as origens, o poeta irá trabalhar de acordo com as imagens primordiais, ou seja, os arquétipos, pertencentes ao domínio do inconsciente, os quais fazem parte da coletividade humana. Logo, o processo criativo ativa o arquétipo.

O processo criativo consiste [...] numa ativação inconsciente do arquétipo numa elaboração e formalização da obra acabada. De certo modo a formação da imagem primordial é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista, dando novamente a cada um a possibilidade de encontrar o acesso às fontes mais profundas da vida que, de outro modo, lhe seria negado. (JUNG, 1991, p. 71)

O destino de que fala o poeta passa a não ser mais só dele, mas de toda uma coletividade. Dessa forma, ele é artista e ao mesmo tempo criador, logo enquanto humano pode ter determinada característica, enquanto poeta deve ser pensado e analisado de acordo com o que ele produz, ou seja, seus poemas. Isso nos permite pensar nas formas que os poemas de Dora podem ser lidos quando se conhece determinados fatos sobre sua vida e quando não se conhece. A influência paterna é evidente nos poemas em que aparece a imagem do pai, como em “Fantástica”, porém, devido ao arquétipo, é possível lê-lo apenas com os dados oferecidos pelo texto poético, pois o arquétipo permite que a imagem do pai seja reconhecida por diversos leitores.

2.3.Os traços autobiográficos em Dora Ferreira da Silva

Ao falar sobre a temática da morte em seus poemas, DFS recupera alguns traços autobiográficos por meio da imagem paterna, cuja ausência tornou-se objeto de sua poesia

e se fez presença constante em vários dos seus versos. Isso é verificado, pois, conforme a própria Dora afirmou em entrevistas, o rosto desconhecido do pai foi preenchido pelo imaginário dela:

Depois de ler tantos livros e ter estudado a obra de Jung. Todos nós poetas temos nossos mitologemas. Um dos meus mitologemas é a relação de Koré com Hades, das bodas com o deus sombrio. Para traduzir em termos biográficos, meu Hades foi meu pai. Um dos primeiros poemas que escrevi começa com um verso que diz: “Nunca vi teu rosto”. O poema prossegue e de uma maneira não-linear trata rapto de Perséfone. O fato de não ter conhecido meu pai despertou em mim uma paixão pelo desconhecido, pelo mundo das sombras, pelo sonho. Quando menina, minha mãe abria a janela do quarto e eu pedia que a deixasse fechada. Quero sonhar mais um pouco, dizia. Era minha atração por um mundo escuro e crepuscular. No escuro, podia sonhar, inventar e divagar a vontade. (<http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp5.html>)

O poema citado na entrevista segue logo abaixo, no qual é possível ver a figura paterna aparecer permeada pelo mito de Perséfone.

I

Não vi teu rosto.
Mas teu poder cada manhã nascia
para morrer nos carros de ouro do crepúsculo.
No espaço
a lua adormecia
sobre o sono dos mortos
e entre todos era belo teu rosto
claro mas indefinível
secreto.

Meu coração ardia
quando entre as sombras
erravas pelos caminhos frios.
Onde a marca de teus pés
tão finos
na extensão do mundo?

Teço violetas pequenas
busco o narciso selvagem
nas planícies distantes.
Meu Senhor virá sem que o vejam
meu olhos fartos do dia.
À noite
entre estrelas acesas
verei seus olhos sombrios.

II

Teu passo deslisa para a esquerda

Desenhando o pálido caminho.
flor enrodilhada
rumo ao sol sombrio
que amor é o teu, feito de repulsa e ânsia,
traçando as pétalas da misteriosa dança?

Andarilha do limiar
ao centro te aventuras
despojada das vestes da alegria
no ouvido inscrito o canto sibilante
do vento
pela ramaria.

Do Hades enamorada,
trânsfuga do dia, danças
a dança do teu amor ausente,
deslizando na rosa em espiral
nascida de teu passo, pródiga semente.

III
Violetas e romãs
tuas flores, teus frutos.
Triste e sorridente nas cirandas da infância
o olhar mais fundo que as cisternas
negras tranças.
Entre as companheiras, esquiva e pensativa,
o regaço cheio de ramos,
descuidavas.

Abriu-se a terra, e ele surgiu
de raízes
nunca suspeitadas.
Relinchavam os cavalos, impacientes, sob o jugo.
E então colheu-te, sem remorsos,
como, por jogo,
violetas recolhias.

Mordeste a romã
e ficaste
Rainha da mansão sombria
viva entre os mortos
na túnica branca de menina.
Mas voltas com o sol e a primavera
escolhida entre as flores.
Noturna no dia
e sob a lua
brilho de fonte amanhecida. (SILVA, 1999, p. 37)

O poema “Koré”, desde o início, já traça imagens do desconhecido, o qual vem relacionado tanto ao pai da poeta quanto à figura de Hades, que permanecia oculta no momento do rapto de Perséfone. Além disso, várias antíteses podem ser destacadas, como nascimento/morte, “os carros de ouro do crepúsculo”, os quais mitologicamente representam o sol, pois quem dirige o carro é Apolo, deus solar. Assim, esta imagem se opõe ao sono da lua, no quinto verso. Os contrastes continuam com ardia/frios na segunda estrofe em “Meu coração ardia/quando entre sombras erravas/ pelos caminhos frios.” Até mesmo o sol, na segunda parte do poema, é sombrio e, na última estrofe da terceira parte, a descrição que se tem é de alguém noturna no dia que, pelas referências dadas ao longo dos versos, indicam-nos ser Koré/ Perséfone essa pessoa, o que também pode ser relacionado ao depoimento da poeta de que tinha uma atração “por um mundo escuro e crepuscular”, onde era possível imaginar o que quisesse.

Assim, a voz de um sujeito autobiográfico pode surgir também em “Teço violetas pequenas/ busco o narciso selvagem”, flores que, segundo diferentes versões do mito, Perséfone colhia quando é raptada por Hades, ou seja, o sujeito lírico do poema tece o símbolo que o levará para o mundo dos mortos, num claro anseio por habitar neste local. No entanto, a morte, por mais que tenhamos a certeza dela, surge de repente, não marca hora, dia ou lugar para chegar, tal como enunciado nos versos posteriores “Meu Senhor virá sem que o vejam/ meus olhos fartos do dia”. Aqui é a noite que oculta a morte, ou o próprio Hades que é quem leva Perséfone para sua morte simbólica, do mesmo modo que ele aparece da terra, “de raízes nunca suspeitadas” (penúltima estrofe, três primeiros versos).

Além das antíteses, outras figuras de linguagem são utilizadas, por exemplo, a lua aparece personificada no quinto verso e percebe-se aliteração nos dois últimos versos da primeira parte do poema, nos quais há predominância da sibilante quando o sujeito lírico enuncia “en/trees/tre/las a/ce/sas// ve/rei/ seus o/lhos som/brios”, ainda no primeiro verso desse fragmento tem-se a assonância pela vogal “e” e o dígrafo tr- é bem significativo para a sonoridade e o ritmo do poema, já que essa sibilante parece resgatar os sons noturnos e o vento, o que é reforçado pela ideia citada na segunda estrofe da segunda parte “no ouvido inscrito o canto sibilante/ do vento/ pela ramaria.

Outro aspecto importante é a estrutura de enjambements que serve para isolar elementos relevantes, colocando-os em evidência, como no fragmento “Onde a marca de teus pés/ tão finos/ na extensão do mundo?” essa estrutura de encavalamento destaca a

característica desses pés ressaltando um fato que é colocado em contraste com o que foi enunciado anteriormente, pois o sujeito lírico procura a marca de pés finos na vastidão do mundo, indicando a leveza desses membros também citada no poema “Jardim noturno” em que “Os mortos chegam pisando com pés de flores”.

Já a partir da terceira estrofe da primeira parte do poema, o mito começa a aparecer de forma mais evidente coma voz da própria poeta que quer ser Perséfone, já que confessou em depoimentos que o pai era o seu Hades e que a ausência paterna influenciou no seu processo de escrita. Por isso, nesse poema o sujeito lírico parece se misturar com a própria voz da poeta em alguns versos, por causa de um ser que ela descreve, mas que é desconhecido tal como nos seguintes versos “a lua adormecia/ sobre o sono dos mortos/ e entre todos era belo teu rosto/ claro mas indefinível/ secreto.” O que nos remete aos sonhos, em que, muitas vezes, vemos o rosto de alguém sem precisão, por isso se torna desconhecido.

Além disso, quando se morre alguém próximo de nós, pouco a pouco, a imagem dessa pessoa vai se desfazendo na nossa memória, mesmo que as fotografias sirvam para nos lembrar do rosto. Quando surge em nossa mente, tal indivíduo não aparece com a mesma precisão de antes. Assim, percebe-se que a face, citada no poema, é de alguém que já morreu, pois ela é bela entre todas as outras e a comparação só pode ser feita com a única referência dada anteriormente que são os mortos (verso 6).

Outro fato interessante neste poema é a mudança do direcionamento da voz poética que na primeira parte fala em primeira pessoa “Não vi teu rosto” (verso 1), “Meu coração ardia” (verso 10), “Teço violetas pequenas” (verso 16), enquanto a partir da segunda parte o sujeito lírico fala a alguém – “Teu passo desliza para esquerda” (verso 24), “Andarilha do limiar/ ao centro te aventuras” (verso 31-31), “E, então, colheu-te sem remorsos”. Logo, percebe-se que do particular, ou seja, seus dados autobiográficos, Dora parte para o universal, ao se apropriar do mito de Perséfone, que é falar de um tema que pode ser comum a toda a humanidade – a perda de um ente querido pela morte e o desejo de reencontrá-lo.

Ao se pensar, então, na importância do mito de Perséfone para a escritora paulista, que o traz de forma patente nesse poema, pode-se constatar que seu pai, ao ser descrito como seu próprio Hades, é o raptor das suas atenções enquanto artista, pois é por meio da ausência dele que emerge a inspiração necessária ou o material preciso para escrever.

Outro poema que resgata a imagem paterna é o “Agora”, o qual descreve bem o que Dora relata sobre a ausência do pai na infância, pois diz o seguinte na primeira estrofe:

I

Agora que no vagar dos pensamentos
Chamo-te – pai – da estação da infância
Como se pudesses voltar no rápido só para me embalar,
Fecho os olhos dentro de tuas pálpebras.
És minha invenção de amor. Olhos melancólicos
Os teus. Eu contigo em degredo.

Difícil tocar a face desse segredo cada vez mais longe
e partir e também ficar, embora encontrada a chave da porta mais secreta

Se eu pudesse dizer: seja a paisagem de seda azul
e o último sol fortíssimo do ocaso
- eu liberta enfim de tuas pupilas.
Um rio passaria desenhado pela mão mais fina, Passa uma pluma apenas uma
no rio acordado.
(SILVA, 1999, p. 286)

A morte parece estar presente neste poema, já que só é possível chamar esse pai por meio dos pensamentos, da imaginação. Para isso, o tempo condicional aparece, traçando as possibilidades que o sujeito lírico tem nesse jogo imaginário—“como se pudesses” – e contrasta com o desejo dessa voz poética de fazer parte da memória do seu progenitor e é verificada pela imagem de estar dentro das pálpebras dele – “fecho os olhos dentro de tuas pálpebras”—, um gesto típico de quem se esforça para se lembrar de uma doce recordação. No entanto, a ação afetiva de fechar os olhos como fonte de recordação é espelhada pela força imagética de estar dentro dos olhos da sua própria criação, ou seja, ela também quer ser lembrada com ternura.

O tempo no poema aparece primeiro no presente (“Agora, chamo-te”), vai se tornando passado, já que chama esse pai de um passado longínquo, da infância, o que remete ao que diz Borges sobre o tempo:

Plotino disse que há três tempos, e os três são o presente. Um é o presente atual, o momento em que falo. Quer dizer, o momento em que falei, porque esse momento já pertence ao passado. A seguir, há o outro, que é o presente do passado e que se chama memória. E, o outro, o presente do futuro, que vem a ser aquilo imaginado por nossa esperança ou por nosso medo. (BORGES, 1985, p.43)

O tempo predominante nos versos é o presente do futuro, pois neles o sujeito lírico relata seus anseios referentes à figura paterna, em que a relação entre pai e filha é

ficcionalizada por meio do poema. Relê-lo é recordar e passar pelos três tempos de que fala Plotino, por isso a “a chave da porta mais secreta” pode ser entendida como sendo o poema.

No texto, o desconhecido é dado a partir da invenção do amor paterno, ao mesmo tempo em que a voz poética ama algo que parece não ter conhecido, além das imagens, como segredo, secreta, que se referem a um mistério para quem não as compartilha.

Quanto à forma, a disposição das palavras nos versos dá a sensação para o leitor de um prolongamento por causa dos últimos vocábulos. Em cada um deles, que é predominantemente ocupado por trissílabos, com exceção dos versos 1 e 5, em que há polissílabos no final (pensamentos – melancólicos), e do 7, com o dissílabo “longe”, isto é, esse jogo secreto demora acabar.

Logo, pode-se perceber que ela chama esse pai pela imaginação, ou seja, ela o inventa, numa tentativa de que ele retorne a vida para conhecê-la e conviver com ela, o que pode ser visto em outro poema, intitulado “Pas de deux”, dividido em parte I e parte II. Nele a referência de pai e filha só aparece na segunda parte, pois na primeira só se diz “ELE E ELA”, ressaltados em letras maiúsculas. Assim quando o sujeito lírico enuncia “ELE a segura como a uma criança/ cujas pernas são galhos/ de pequena árvore. ELE a segura/ e não fosse o gesto protetivo/ ririam de que ELE assim a segurasse/ como a um/ pássaro em voo.” (SILVA, 1999, p. 331), parece descrever uma brincadeira de um pai com a filha. No entanto, é na segunda parte que confirma a relação paternal imaginária, já que a voz poética afirma que “Ela é a FILHA do gesto evasivo/ que a prende sem deter para que se expanda” (SILVA, 1999, p. 331)

Outro fato interessante neste poema é o que ocorre também em “Remember II”, quando a voz poética, num processo de ficcionalização, diz ser mãe do próprio pai, o que reafirma a noção de criador e criatura, ou seja, ela cria a imagem dele, logo ele se torna seu filho e, portanto, criatura. Assim, ela vai brincando com essa troca de papéis, já que em “Remember II”, mais uma vez, é anunciado: “Eras meu pai, eu tua filha/ ou então justo o contrário/ eu, tua mãe, meu filho eras/ quem sabe que vida ou era/ transcorria no momento” (SILVA, 1999, p. 393) e há o jogo entre verbo e substantivo – eras/ era e ambas palavras carregam uma noção temporal, o que dá uma sensação de reencarnação, quando o eu lírico questiona sobre qual era ou vida se passava no momento.

Outro modo de ficcionalização dos traços autobiográficos aparece em “Fantástica”, em que o verbo tecer mais uma vez aparece para designar o processo de criação poética, o que fica evidente quando diz “pai/ filho imaginário do meu pensamento”:

De teia tão fina teci teu rosto
no tear dos dias
na sala vazia das noites extenuadas
em triste vigília
pai
urdi tua fonte
tuas mãos
tua melancolia
nascida igual na minha boca
pai
filho imaginário do meu pensamento
se te amo tanto
entre fronteiras cegas
é para compor contigo
o vago poema
que deixaste incompleto (SILVA, 1999, p. 42)

A tessitura do texto vai sendo ressaltada logo no verso inicial pela aliteração da consoante t (De teia tão fina teci teu rosto), pois o t é martelado, é insistente, como a criação: palavra por palavra é construída, tal como o tecido é criado fio a fio. Isso que reforça a noção da produção escrita e criativa ao “inventar” esse pai e o próprio título sugere fantasia, já que o adjetivo fantástica, na literatura, diz respeito à produção centrada em narrativas ficcionais, cujos elementos não são da realidade. Logo, a partir da ficcionalização da imagem paterna, o resgate do pai morto surge como um traço autobiográfico de Dora, o qual por não ser algo tão explícito, generalizado pelo arquétipo do pai, pode ser pensado como pertencente a uma escrita de si.

Um fato interessante sobre a estrutura desse poema é ausência de pontuação e o início dos versos, com exceção do primeiro, serem escritos em letra minúscula. Isso reforça a ideia de continuidade entre eles, ou seja, vão se completando, até porque ele é composto por uma única estrofe, a exemplo da palavra “pai” que aparece sozinha em dois versos (5º e 10º), a qual dá a sensação de ser um vocativo. Por isso, a estrutura de isolamento substituiria as vírgulas características a esse elemento sintático.

O desconhecido volta a se fazer presente nesse poema, já que o pai é criado conforme o sujeito lírico o imagina – “pai/ filho imaginário do meu pensamento” –, assim

ele é motivo de inspiração para o processo criativo, pois sua ausência – “fronteiras cegas” – possibilita a escrita poética.

Os traços autobiográficos são recuperados com mais intensidade no final no poema, visto que, além da referência ao pai, a voz poética parece ser a de um(a) poeta e cita alguém que influencia no seu processo de criação, inclusive dá a impressão de que esse pai poderia também ser poeta, já que diz que ausência dele deixa um poema incompleto, o qual é retomado pela voz poética.

Além disso, é possível notar o tom sagrado enunciado no texto por meio da condição de vigília, retratada no cristianismo como forma de aguardar a ressurreição de Cristo, já que Ele retornará de forma inesperada, por isso é preciso ficar acordado à noite para esperá-lo, o que é celebrado no ritual da vigília pascal. Inclusive, no poema “Koré”, já citado, o sujeito lírico enuncia “Meu Senhor virá sem que o vejam/ meus olhos fartos do dia.”, o que remete a essa noção da vigília, pela forma em que a palavra senhor aparece grafada, com a inicial maiúscula, e a referência ao cansaço da espera dele durante o dia. Além disso, a vigília é a outra metade da consciência, é a ausência, a solidão, a qual alimenta a criação poética.

Quando fala sobre morte na sua obra, Dora parte de traços autobiográficos, passa pela tradição ao recorrer os mitos (ela é a própria Perséfone), assume o papel de escritora, assim ficcionaliza suas memórias e até cria a imagem de um pai. Dessa forma, consegue mostrar por meio dos seus desejos com relação ao tema – o de conhecer o pai, de estar junto dele – algo que não é só dela, e por isso torna sua poesia universal, já que consegue fazer com que muitos leitores compartilhem desses anseios. Entende-se, então, o pai como um símbolo utilizado pela poeta para trabalhar a questão da morte, que, ao estar associada à imaginação, pode ser pensado como algo ligado também à criação poética.

3. MITOCRÍTICA E MORTE

3.1. Algumas considerações sobre a morte

Diferente do modo como, por exemplo, o cristão encara a morte, a qual para ele é algo difícil de lidar, que causa dor e sofrimento, algumas culturas, principalmente as orientais, veem na morte algo necessário ao equilíbrio do cosmos. Dessa forma, Mircea Eliade em sua obra *Mito do eterno retorno* (1992) elenca rituais importantes para ordenar o universo, por meio da passagem de Ano Novo. No Ano Novo, há o simbolismo de

abandonar a vida antiga e celebrar uma vida nova por meio do ano que se inicia, mesmo que em diferentes culturas esse período não coincida:

[...] o fato essencial é que em toda parte existe uma concepção de final e de começo de um período de tempo, baseada na observação dos ritmos cósmicos e que faz parte de um sistema mais abrangente — o sistema de purificações periódicas (cf. expurgos, jejum, confissão dos pecados, etc.) e de regeneração periódica da vida. Essa necessidade de uma regeneração periódica nos parece ser de considerável significado em si mesma. (ELIADE, 1992, p.57)

Portanto, a morte fecha um ciclo, e, em diversas religiões e crenças, sempre foi elemento de restabelecer a ordem. No episódio em que Eva morde a maçã, até então não se conhecia o que era morrer, mas após experimentar a fruta da árvore do conhecimento, Adão e Eva são sentenciados com tal pena. Muito tempo depois, outra passagem bíblica, o dilúvio, traz a morte como figura importante. Deus já não estava satisfeito com a sua criação e por isso era preciso “limpar” a terra do mal que a assolava. Tal mito do dilúvio possui uma versão grega com Deucalião e Pirra. Atualmente, o homem, muitas vezes, atribui a grandes catástrofes ambientais e a epidemias esse caráter de equilibrar o cosmos ao tentar controlar a superpopulação mundial.

Há também os mitos que representam uma morte simbólica ainda quando pensados na contemporaneidade, como Perséfone, Narciso e Orfeu. Perséfone/Koré, jovem deusa, filha de Deméter, ao ser raptada por Hades e obrigada a viver com ele, celebra o ritual do casamento em que há uma ruptura da filha com a mãe e a “morte” da jovem para se tornar mulher e exercer o papel de esposa, ou seja, o amadurecimento forçado por essa união. Já em Narciso, temos a simbologia do que o egoísmo representa para o ser humano, pois o ato de olhar somente para si pode levar o indivíduo à sua própria destruição. Em contrapartida, Orfeu morre simbolicamente de amor e por amor. Por causa de Eurídice, sua amada, que havia sido picada por uma cobra, ele desce até as profundezas do Hades, após tanto sofrimento pela perda da companheira. No entanto, sua tentativa de resgatá-la é frustrada, o que faz com que o inconsolável Orfeu morra de vez por amor.

São esses e outros mitos que podem ser resgatados na literatura para falar sobre a morte, visto que colocam a questão da condição humana por meio de diferentes releituras, pois, mesmo sendo tão antigas, essas histórias sagradas abordam temas tão atuais e demonstram que assim como não existe apenas uma forma de amor, também existem outras formas de morte.

Dessa forma, para falar de tal temática em DFS, procurou-se estabelecer uma relação entre os ciclos de morte, vida, renascimento com a poesia e com o mito de Perséfone, o que também pôde ser observado nos mitologemas de Orfeu/ Eurídice.

Além disso, percebe-se que quando a morte aparece na obra da poeta paulista, por vezes, assume um tom metalinguístico e em outras um desejo por esse desconhecido, como em “Koré”, ou ainda um caráter de crítica social, o qual é observado em “Sol no Ocidente”. Para isso, várias imagens são evocadas e em diversos momentos uma mesma imagem é utilizada em textos distintos, tal como a lua, o tempo, as flores, etc., cujas ocorrências podem ser comprovadas por um capítulo subsequente a este.

Por outro lado, o mito de Perséfone é um dos preferidos de Dora, segundo o próprio depoimento da escritora em entrevista a Donizete Galvão, o qual já foi explicitado no capítulo anterior, em que a poeta paulista afirma que tal mitologema tem uma estreita relação com a sua vida pessoal, com o fato de não ter conhecido o pai e explica um pouco seu fascínio pelo mundo das sombras.

O tema da morte ainda pode ser compreendido na poeta por meio de seus estudos e traduções dos poetas místicos. A partir das leituras de tais poetas foi possível notar a relação de Dora com a morte, por meio da integração com o obscuro, conforme pode ser verificado na obra *Tauler & Jung* (1997), a qual foi escrita pela poeta juntamente com o Frei Hubert Lepargneur.

Dentre os poemas eleitos para a investigação temática, os quais foram extraídos do livro *Poesia Reunida* (1999), merecem destaque: “Koré” (p.37), o qual será analisado pela perspectiva da autobiografia na poesia; “Ausente” (p.40), cuja análise se pautou na relação entre poesia e memória; “Jardim Noturno”(p.139), em que foram feitas considerações acerca da integração dos opostos; “Dia dos vivos” (p.177), no qual a interpretação se apropria do mito de Orfeu para fazer um estudo sobre os ciclos de nascimento, crescimento, morte e ressurreição; “Sol no Ocidente” (p.76), o qual se baseou nas noções de sagrado propostas por Rudolf Otto, em *O sagrado* (2007).

O corpus foi selecionado tendo em vista que a temática da morte perpassa toda a obra da poeta, e, por não ganhar destaque em um livro específico, procurei analisar poemas que julguei serem mais representativos dentre os vários de Dora Ferreira da Silva.

3.2. A abordagem da morte no Ocidente

Com o passar do tempo, a postura do homem com relação à morte foi sendo alterada. Durante os séculos XI e XII, por exemplo, aceitava-se, de modo geral, melhor do que hoje, que a vida tivesse um fim:

Com a morte, o homem se sujeitava a uma das grandes leis da espécie e não cogitava em evitá-la, nem em exaltá-la. Simplesmente a aceitava, apenas com a solenidade necessária para marcar a importância das grandes etapas que cada vida devia sempre transpor. (ARRIÈS, 2012, p.50)

Por conta disso, o homem desse tempo tinha paixão pela vida. Por aceitar seu destino e saber que um dia seu corpo pereceria, ele procurava viver intensamente. Hoje, nota-se uma banalização da morte, pois, cada vez mais, a ciência cria métodos de prolongar a existência do indivíduo, já que morrer é, na maioria das vezes, terrível para o homem contemporâneo.

No entanto, a partir do século XVIII, surge a valorização da morte do outro com as visitas aos cemitérios e túmulos numa forma de demonstrar saudade ao ente querido que foi sepultado e também de mostrar que ele é lembrado mesmo depois de morto, o que é celebrado até os dias atuais principalmente pelo feriado de dia de finados em muitos países, porém, com menor intensidade, já que, aos poucos, vai diminuindo o número de pessoas que têm por hábito visitar seus parentes e amigos nos cemitérios. É como se esses indivíduos não vissem necessidade de visitar um lugar cujos moradores nem sequer sabem da presença dos visitantes, há ainda aqueles que não gostam do espaço fúnebre, por isso preferem se manter afastados. É o que Ariès chama de esvaziamento da morte, que implicará na mudança dos ritos funerários:

Uma vez esvaziada a morte, não há mais razão para visitar seu túmulo. Nos países onde a revolução da morte é radical, na Inglaterra por exemplo, a cremação torna-se a forma dominante de sepultamento. [...] Apesar dos esforços dos administradores dos cemitérios, quase não se visitam as urnas hoje em dia, enquanto que ainda se visitam os túmulos dos enterrados. A cremação exclui a peregrinação. (ARIÈS, 2012, p. 87-88)

A cremação surge, então, como solução para aqueles que desejam escapar da obrigação de visitar os espaços destinados aos mortos e tem se popularizado, até mesmo, por economia de espaço nas cidades, já que os cemitérios com o passar do tempo vão expandindo e chega a exigir a criação de novas unidades, o que gera gastos municipais com sua manutenção. Isso porque esses locais deixam de ser propriedade da Igreja para se tornarem propriedade do município.

Sobre o fato de os túmulos pertencerem a Igreja, Ariès diz que

Na Idade Média, os mortos eram confiados, ou antes abandonados à Igreja, e pouco importava o lugar exato de sua sepultura que, na maior parte das vezes não era indicada nem por um monumento nem mesmo por uma simples inscrição. Portanto, desde o século XIV, observa-se uma preocupação mais forte e mais frequente em localizar a sepultura, e esta tendência testemunha um sentimento novo que se exprime cada vez mais, sem que se possa impor inteiramente. A visita devota e melancólica ao túmulo de um ente querido era um ato desconhecido. (ARIÈS, 2012, p. 75-76)

Aliada a vontade de se visitar os túmulos surge, no século XVIII, a preocupação com a saúde pública e com a dignidade dos mortos devido à exibição dos ossários dos cadáveres, daí advém a necessidade de cultivar os túmulos como forma de respeito e conservar as lembranças que se tinham dos defuntos:

Os túmulos tornavam-se o signo de sua presença para além da morte. Uma presença que não supunha necessariamente a imortalidade das religiões de salvação, como o Cristianismo. Era uma resposta da afeição dos sobreviventes e à sua recente repugnância em aceitar o desaparecimento do ente querido. Apegavam-se a seus restos. Chegava-se mesmo ao ponto de conservá-los à vista em grandes frascos com álcool [...]. (ARIÈS, 2012, p. 76-77)

Com isso, passa a existir os cemitérios. Ademais, o modo de sentir o luto também se diferenciou. Em séculos passados, era hábito as pessoas usarem roupas pretas não só no dia da morte como em dias posteriores, choravam copiosamente a perda dos entes queridos por algum tempo, numa clara demonstração de lembrança e saudade. Muito diferente do que, geralmente, é visto hoje, pois

Só se tem direito a comoção em particular, ou seja, às escondidas. [...] Não se usam mais roupas escuras, não se adota uma aparência diferente daquela de todos os outros dias. Uma dor demasiado visível não inspira pena, mas repugnância; é um sinal de perturbação mental ou de má educação. (ARIÈS, 2012, p. 87)

O luto como algo desnecessário surge imposto pela sociedade, já que esta exige que os indivíduos pareçam sempre felizes, assim não há espaço para a tristeza propiciada pelo luto.

Se, por um lado, o sentimentalismo gerado pela perda de um ente deve ser suprimido, por outro a morte torna-se fonte de lucro para o comércio, tendo em vista que surge um mercado voltado para a área. Como o morto começa a ser afastado da sociedade e o luto reprimido, aparecem as empresas funerárias, as quais prestam serviços inclusive de salas de velórios, o que tira a responsabilidade da família de velar o corpo em sua própria casa, causando um desconforto desnecessário aos habitantes e visitantes da residência após o sepultamento, pois muitos indivíduos chegam a se sentirem mal ao frequentarem ou

viverem em um ambiente em que sabem que já foi cenário de um velório. Nessa perspectiva,

Os enterros não são vergonhosos, tampouco escondidos. Com essa mistura bem característica de comércio e idealismo, constituem o objeto de uma publicidade flagrante, como qualquer outro objeto de consumo, um sabonete ou uma religião. (ARIÈS, 2012, p. 95)

Esses fatos fazem com que os ritos dedicados aos mortos sejam pouco a pouco transformados, o que, segundo Ariès, despertou a curiosidade de inúmeros estudiosos, como sociólogos e psicólogos, sobre o comportamento diante da morte na contemporaneidade.

os autores chocaram-se com a maneira de morrer, com a desumanidade, com a morte solitária nos hospitais e em uma sociedade em que o morto perdeu o seu lugar eminente reconhecido pela tradição durante milênios em que o interdito sobre a morte paralisa, inibe as reações do círculo médico e familiar. Preocuparam-se também com o fato de que a morte venha se tornando objeto de uma decisão voluntária dos médicos e da família, decisão hoje vergonhosa, clandestina. (ARIÈS, 2012, p. 97-98)

Um exemplo claro disso são os casos em que é praticada a eutanásia, o que é ilegal no Brasil, mas permitido em alguns estados dos Estados Unidos, em que os médicos desenganam os familiares a respeito da recuperação do paciente, e, devido aos altos custos da manutenção dos aparelhos e gastos hospitalares diversos, a família opta por desligar tais máquinas.

Essa atitude da contemporaneidade demonstra a forma de lidar com o moribundo, o qual tem a morte como iminente, por isso alguns tentam livrar-se dele por meio da eutanásia ou outras formas de isolamento. Práticas como deixar idosos aos cuidados de asilos ou casas de repouso também se tornam frequentes, principalmente quando esses anciões são portadores de alguma patologia. Para o homem contemporâneo, muitas vezes, é desconfortável lidar com a morte e com alguém que está perto dela.

Na Idade Média, ainda de acordo com Ariès (2012, p. 106), há uma preocupação com o ritual da morte realizado pelo doente, o qual pressente que seu fim está próximo. Há toda uma mobilização de familiares e amigos, os quais presenciam os pedidos de perdão e a despedida do moribundo. Em seguida, ele realiza uma oração e, se houver um padre, este o dará a *absolutio*, e é permitido que o doente comungue, ou seja, tome o Corpo de Cristo. Essa prática, hoje, é conhecida como Unção dos Enfermos, em que há aspersão de óleo ou água benta, o que rememora um ritual já praticado por Cristo e seus discípulos, conforme pode ser visto em algumas passagens da Bíblia, a exemplo de Mc 6, 12-13. Após a morte do enfermo era, na Idade Média, e ainda é, dado a ele a extrema unção.

As exéquias, também, permanecem daquele tempo até os dias de hoje com a comoção do luto, a absolvição do morto, o cortejo fúnebre e o sepultamento, celebrados tanto por ricos quanto por pobres. No entanto, na Idade Média, as pessoas viam, muitas vezes, o testamento como forma de salvação, ou seja, de garantia de vida após a morte.

O testamento é um contrato de seguros concluído entre o testador e a Igreja, vigário de Deus. Um contrato com duas finalidades: primeiramente, a de “passaporte para o céu” – [...] que garantiria os laços com a eternidade e os prêmios que eram pagos em moeda temporal: os legados devotos, mas também a de salvo-conduto na terra para o desfrute, assim legitimado, dos bens adquiridos durante a vida, e desta vez, os prêmios dessa garantia eram pagos em moeda espiritual: em missas, preces e atos de caridade. Os casos mais extremos e surpreendentes são aqueles, frequentemente citados, dos ricos comerciantes que abandonam toda a sua fortuna ao mosteiro onde se encerram para morrer. (ARIÈS, 2012, p. 114)

Isso porque muitos indivíduos, levados pela avareza (*avaritia*), desejavam conservar e levar seus bens materiais após a morte, como se fosse possível, assim a sagrada escritura propiciava que eles refletissem sobre o pecado que cometiam com esse pensamento, por isso procuram na Igreja uma forma de se redimirem.

Outro detalhe sobre o sepultamento de pessoas ricas era que quanto maior suas riquezas, maior era o número de padres e monges. Além deles, deveriam estar presentes os pobres que conduziam o corpo do morto, uma vez que eram considerados profissionais do luto. É por conta das vestes utilizadas por esses grupos de pessoas que se convencionou o uso de roupas pretas como símbolo de luto, considerando que eles se vestiam com uma espécie de manto negro com um capuz, o qual servia para cobrir parte do rosto. (ARIÈS, 2012, p.126)

Um tópico importante abordado por Philippe Ariès em *História da morte no Ocidente* (2012) diz respeito às diferenças nas representações da morte nos séculos XII e XIII. A primeira delas é o modo como o morto era transportado:

Até o século XII e ainda muito tempo depois nos países mediterrâneos, como a França Meridional e a Itália, o morto era transportado diretamente no sarcófago de pedra onde seria enterrado com o rosto a descoberto, mesmo que – quando era rico e poderoso – estivesse envolvido em precioso e rico tecido. Ora, a partir do século XIII, o rosto do morto é oculto dos olhares, seja porque o corpo é cosido dentro da mortalha, seja porque é encerrado em um caixão de madeira ou de chumbo – um ataúde. (ARIÈS, 2012, p. 137)

Tal mudança dá a impressão já de uma tentativa de ocultamento da morte percebida pelo ato de se esconder a face do morto de quem acompanha o cortejo fúnebre.

Além disso, no século XIII surge a prática de representação do rosto do morto por meio de máscaras mortuárias, cuja finalidade era perpetuar um retrato o mais fiel possível

da face do defunto. Em diversos museus é possível ver essas máscaras, as quais passaram a ser objetos de arte.

Já a partir do século XVI até o XVIII, a morte tornou-se algo fascinante, opondo-se ao caráter macabro que havia assumido no século XV. Isso porque ela começa a carregar um sentido erótico em meados dos anos de 1500, assim amor e morte passam a “conviver”.

A Morte não se contenta em tocar discretamente o vivo, como nas danças macabras, ela o viola. A morte de Baldung Grien arrebatava uma jovem com os afagos mais provocantes. O teatro barroco multiplica as cenas de amor nos cemitérios e nos túmulos. [...] Mas bastará lembrar a mais ilustre e conhecida por todos, o amor e a morte de Romeu e Julieta no túmulo dos Capuleto. (ARIES, 2012, 141-142)

Além disso, o corpo nu do morto tornou-se fonte de curiosidade científica, visto que, por meio dele, foi possível analisar diversos aspectos da anatomia humana e são utilizados até hoje por estudantes de Medicina e de outros cursos da área da saúde como forma de investigar como diversas patologias afetam cada órgão, por exemplo.

O corpo morto surge como desejo dos necrófilos poetas românticos do século XVIII, aqui no Brasil. Um exemplo disso é Álvares de Azevedo em seu poema “Virgem morta”, inserido em *Lira dos Vinte anos* (1996). A partir das estrofes abaixo já é possível perceber a obsessão do eu lírico pela virgem através do seu anseio de adornar seu túmulo com flores e o desejo por um beijo daquela mulher morta:

Quero eu mesmo de rosa o leito encher-lhe
E de amorosos prantos perfumá-la...
E a essência dos cânticos divinos
No túmulo da virgem derramá-la.

Que importa que ela durma descorada
E velasse o palor a cor do pejo?
Quero a delícia que o amor sonhava
Nos lábios dela pressentir num beijo. (AZEVEDO, 1996, p. 40)

Se a morte já começava a ser vista como algo interdito agora com a aproximação dela com o desejo sexual ela fica duplamente situada no âmbito das violações do politicamente correto, pois muito mais transgressor que se desejar alguém é desejar alguém que está morto. Essa transgressão, de acordo com Ariès, persistirá no imaginário literário do romantismo como forma de se distanciar da vida cotidiana.

No início do século XIX começa a surgir o medo da morte gerado primeiro pela repugnância em representá-la, sendo seguido pela aversão de se imaginar o corpo morto.

a partir do século XIX, as representações da morte são cada vez mais raras, desaparecendo completamente no decorrer do século XX; o silêncio que, a partir de então, se entende sobre a morte significa que esta rompeu seus grilhões e se tornou uma força selvagem e incompreensível. (ARIÈS, 2012, p. 152)

Parece que o homem deixa de entender ou de querer entender a morte, pois prefere mantê-la afastada seja dos olhos, por isso ela vai aos poucos sumindo das manifestações artísticas, seja dos ouvidos e boca, já que até mesmo falar-se sobre ela torna-se um tabu.

Outro fato que contribui para querer se afastar da morte é a propagação de doenças que os cadáveres poderiam gerar. Inclusive há relatos de vapores fétidos exalados dos corpos mortos que foram a causa da morte de algumas pessoas que se encontravam por perto (ARIÈS, 2012, p. 163-164). Com isso, é necessário que os costumes sejam alterados, visto que os cemitérios colocavam a saúde pública em perigo, logo proíbe-se que cadáveres sejam enterrados nas igrejas, e os cemitérios passam a ser construídos nos arredores das cidades, tal como vemos hoje. No entanto, com o crescimento dos municípios, o perímetro urbano acaba alcançando a “morada dos mortos”.

Porém havia uma justificativa para se enterrar os mortos nas igrejas e não eram todas as pessoas que podiam ser enterradas nesses locais. O local sagrado era permitido a ricos ou pessoas importantes, já os pobres deviam ser enterrados em outros lugares, o que também contribuiu para dar origem aos atuais cemitérios. Dessa forma,

O enterro na igreja ou perto dela respondia originalmente ao desejo de se beneficiar da proteção do santo, a cujo santuário era confiado o corpo. Em seguida, os clérigos, descontentes com os aspectos supersticiosos dessa devoção, decidiram interpretá-la de outro modo. Os mortos eram enterrados em um lugar ao mesmo tempo de culto e de passagem como a igreja, a fim de que os vivos se lembrassem deles em suas preces e se recordassem que, como eles, tornar-se-iam cinzas. (ARIÈS, 2012, 190)

Nota-se que com os mortos enterrados nas igrejas era difícil de os cristãos esquecerem o seu próprio fim – de que um dia seu corpo também pereceria. Talvez é por isso que com o afastamento da morte dos locais frequentados pelo homem, ele se convence de que pode driblá-la, aumentando cada vez mais sua expectativa de vida.

Para sustentar a mudança de lugar dos sepultamentos dissemina-se a crença de que forças do mal poderiam adentrar aquele espaço, dessa forma os cadáveres deveriam ser mantidos em locais afastados da população.

o cemitério – ou mesmo a igreja –, enquanto lugar de sepultamento tornou-se um lugar habitado pelo diabo e mal defendido pelas bênçãos rituais, pois a bênção das sepulturas é, na época, interpretada como um exorcismo, como um meio de afastar o diabo. [...] na realidade, consagrava-se a igreja e seu pátio, o átrio, para separá-la do mundo profano. Não se benzeu esse espaço por causa dos mortos; no entanto, neles se enterravam os mortos porque já estava consagrado. (ARIÈS, 2012, p. 169-170)

Percebe-se a confusão gerada, inclusive, por alguns indivíduos que creem que é associação entre o diabo e os mortos que gera a bênção realizada nas igrejas e cemitérios.

A diferença do costume nesses espaços com o que era visto na Idade Média torna-se gritante, pois, nesta época, eram até utilizados para encontros e jogos.

Na Idade Média, o cemitério era um lugar público, um lugar de encontro e de jogo, apesar dos ossos expostos nos ossários e do afloramento de pedaços de cadáveres mal-encobertos. Os odores, mais tarde denunciados primeiro como maléficos, depois como insalubres, seguramente existiam e não se lhes prestavam nenhuma atenção. (ARIES, 2012, p. 171)

Isso nos faz pensar o quanto o corpo morto era considerado normal para o homem daquela época. Se era assim, por que é que o homem na Idade Média não falava das pestes que o cadáver poderia transmitir? Talvez por conta da naturalidade que lidava com a morte, por saber que ela chegaria e dar tanto valor no momento presente como forma de valorizar a vida, pode ser por isso que ele já faz do cemitério um lugar do seu cotidiano.

Quem traz essa noção do cemitério como um espaço perigoso não é as camadas mais desfavorecidas financeiramente, estas ainda continuam com os costumes medievais, são, supostamente, os acadêmicos da época, como médicos, que propõem os riscos advindos dos cadáveres.

No entanto, ainda hoje é possível notar que os cemitérios não foram banidos do convívio humano, seja pelo crescimento das cidades, seja pelos costumes da época. O medo desses locais parece não ter afetado todos os países do Ocidente. Nos Estados Unidos, por exemplo, em algumas cidades, é possível ver o cemitério bem próximo dos locais de grande circulação de pessoas. Tal espaço, por vezes, pode ser delimitado apenas por uma grade, outras vezes nem isso. Lembram mesmo uma espécie de parque, arborizados e com bancos destinados a quem por ali passar e se sentir à vontade para se sentar.

Na segunda metade do século XVIII, os médicos em nome de uma nova concepção que já é a nossa, recusaram a ciência humanista dos cadáveres e fizeram uma triagem no repertório dos fenômenos relatados por seus predecessores. Rejeitaram os prodígios, que atribuíram à credulidade, e retiveram os que observaram em sua vida quotidiana, ou seja, as ocorrências que provavam a insalubridade dos cemitérios e das práticas habituais de enterro. (ARIES, 2012, p.172)

Logo, desfez-se o engano a respeito da proliferação de doenças, já que havia um descuido no transporte dos cadáveres. Nos dias de hoje, as funerárias são responsáveis pela limpeza dos corpos e pelo transporte adequado, até mesmo o tempo do velório deve ser

monitorado de acordo com o modo da morte e condições climáticas para que o corpo não comece a entrar em decomposição antes do sepultamento.

Outra mudança ocorrida com o decorrer do tempo foi o modo como o homem se relaciona com as pessoas próximas a ele – família e amigos, por exemplo.

o homem que tem conhecimento da proximidade de sua morte deixou de estar só diante de seu destino. Os parentes, a família, que antes eram mantidos afastados da cena final, acompanham o moribundo até seu último reduto; por sua vez, o moribundo aceita partilhar com eles o momento que antigamente reservava a Deus ou a si mesmo. (ARIÈS, 2012, p. 179)

Uma das coisas que tornavam o moribundo desconfiado com os seus parentes era a crença de que seus últimos desejos não seriam atendidos, já que logo estaria morrendo, por isso seus familiares poderiam não se importar com seus anseios finais.

A partir do século XIX, torna-se comum as sepulturas familiares, as quais serão passadas por várias gerações, algumas delas são projetadas como imitações de capelas, e ainda hoje é possível vê-las nos cemitérios.

O enterro na “catacumba” reservada a uma família se opõe ao enterro comum, solitário e anônimo. A necessidade de reunir perpetuamente, em lugar preservado e fechado, os mortos da família corresponde a um novo sentimento que se estendeu em seguida a todas as classes sociais do século XIX: a afeição que une os membros vivos da família é transferida para os mortos. Assim, o jazigo de família é talvez o único lugar que corresponde a uma concepção patriarcal da família, onde são reunidos pelo mesmo teto várias gerações e vários casais. (ARIÈS, 2012, p. 187)

Há um desejo de que mesmo a morte não seja capaz de separar esses familiares. Parece-me também que este ato suprime um pouco o medo da morte, já que a “companhia” dos parentes traz um pouco de consolo a solidão gerada pela finitude da vida do indivíduo, uma vez que, naturalmente, ele morreria e seria enterrado sozinho.

O cemitério passa a ser um elemento importante na configuração das cidades

É preciso admitir como princípio político fundamental que o cemitério, ao menos tanto quanto a casa comum, a escola ou o templo, é um dos elementos integrantes da agregação das famílias e das municipalidades e que, conseqüentemente, não poderia haver cidades sem cemitérios. (ARIÈS, 2012, p. 199)

Isso porque Ariès diz que as sociedades civilizadas devem ter um local apropriado para enterrar seus mortos. Assim, pouco a pouco, a configuração do cemitério é alterada, o qual deixa de ser um espaço propagador de doenças para assemelhar-se a um jardim, voltando a ser um ambiente agradável, tal como era na Idade Média.

Os novos cemitérios serão belos jardins ingleses, lugar de passeio das famílias e dos poetas. “Terão [...] a sombra de ciprestes, de álamos de trêmula folhagem e de chorões, riachos murmurantes; esses lugares tornar-se-ão também um Elísio

terreno onde o homem, cansado dos jardins da vida, vai descansar, ao abrigo de todos os danos.” Esse jardim inglês será igualmente uma espécie de panteão, um museu de ilustres, com túmulos simbólicos e monumentos que recordarão os grandes homens, pois as sepulturas individuais serão, ao contrário, encobertas por uma vasta relva quase anônima, como nos cemitérios modernos americanos. (ARIÈS, 2012, p. 200)

É esse cemitério parecido com um jardim que será constantemente citado nos poemas de Dora quando ela fala sobre a morte, a exemplo de “Dia dos vivos” e “Jardim noturno”, os quais fazem parte do *corpus* deste trabalho.

Em “Dia dos vivos” há uma descrição do dia de finados, celebrado no Brasil pelo dia 02 de novembro. Em outros países, também há um dia dedicado para as pessoas que partiram, como o Halloween para os norte-americanos, realizado no dia 31 de outubro, e o Dia dos Mortos mexicano, comemorado nos dias de 31 de outubro a 02 de novembro. Segundo Ariès, é um modo católico de se cultuar os túmulos, visto que, na maioria dos países, a celebração aos mortos ocorre próximo ao Dia de Todos os Santos.

3.3. Arquétipo, símbolo e mitos

A noção de arquétipo, embora muito antiga, ganhou destaque ao ser abordada, com mais rigor científico, pelo psicanalista suíço Carl Gustav Jung, como algo inerente ao inconsciente coletivo. Segundo ele, “O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta.” (JUNG, 2000, p. 17)

Será com base na manifestação do arquétipo que serão criados os símbolos a ele correspondentes. Por exemplo, a Grande-mãe é uma ideia central que pode se manifestar em diferentes culturas em tempos distintos. Na Grécia Antiga, temos essa figura retratada por meio de deusas como Atena, pela sua característica de deusa da fertilidade do solo; Ártemis, por estar ligada aos animais como defensora deles; e Deméter por ser deusa da agricultura. De certo modo, várias divindades femininas gregas carregam o arquétipo de Grande-mãe. Assim, símbolos como a serpente estarão associados à Ártemis, já que representa a fertilidade.

Quanto à definição de símbolo, Jung traz de modo mais claro em *O homem e seus símbolos* (2008), o qual diz se tratar de “um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações

especiais além do seu significado evidente e convencional.”(JUNG, 2008, p.18).

Segundo Jung, o símbolo é uma manifestação do inconsciente:

uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além de seu significado manifesto. Esta palavra ou imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance de nossa razão. (JUNG, 2008, p. 19)

Essa afirmação do estudioso de não podermos explicar o símbolo consiste no fato de não termos como comprovarmos sua existência de modo concreto limitado, já que ele existe de modo imaginativo em nossa mente e é por isso que utilizamos o símbolo quando não entendemos algo, a exemplo da criança que possui uma linguagem simbólica para falar de coisas as quais ela desconhece.

Em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2000), Jung fala sobre o cristianismo e as religiões chinesas e ressalta o poder do símbolo para o homem oriental que inconscientemente se sente atraído pela simbologia cristã, assim como o homem ocidental interessa-se pela simbologia chinesa, por exemplo:

Render-se ou sucumbir a estas imagens eternas é até mesmo normal. É por isso que existem tais imagens. Sua função é atrair, convencer, fascinar e subjugar. Elas são criadas a partir da matéria originária da revelação e representam a sempre primeira experiência da divindade. Por isso proporcionam ao homem o pressentimento do divino, protegendo-o ao mesmo tempo da experiência direta do divino. Graças ao labor do espírito humano através dos séculos, tais imagens foram depositadas num sistema abrangente de pensamentos ordenadores do mundo, e ao mesmo tempo são representadas por uma instituição poderosa e venerável que se expandiu, chamada Igreja. (JUNG, 2000, p. 20)

Ademais, Jung fala sobre a repetição do fato, em qualquer lugar, em qualquer época, como condição para a produção de um arquétipo, assim o que irá se diferenciar serão os símbolos. Em *O mito do eterno retorno* (1992), Mircea Eliade fala de um modelo exemplar, o qual não está relacionado ao inconsciente coletivo e pode ser percebido na repetição dos ciclos. Embora sejam noções um pouco diferentes, ambas defendem a tese de uma ideia central verificada em diversos lugares e em diferentes tempos. É nessa perspectiva que o mito é recuperado.

Para Eliade, em *Mito e realidade* (1972), a melhor definição de mito é a que está associada à ideia de uma história sagrada a qual narra como determinada sociedade ou um dado fato passou a existir. Dessa forma, o homem só é como é hoje devido ao mito:

após a cosmogonia e a criação do homem, ocorreram outros eventos, e o homem, tal qual é hoje, é o resultado direto daqueles eventos míticos, é constituído por

aqueles eventos. Ele é mortal porque algo aconteceu *in illo tempore*. Se esse algo não tivesse acontecido, o homem não seria mortal — teria continuado a existir indefinidamente, como as pedras; ou poderia mudar periodicamente de pele, como as serpentes, sendo capaz, portanto, de renovar sua vida, isto é, de recomeçá-la indefinidamente. Mas o mito da origem da morte conta o que aconteceu *in illo tempore*, e, ao relatar esse incidente, explica por que o homem é mortal. (ELIADE, 1972, p.13)

Por isso, o mito é importante na atualidade, sem contar que todo mito contém ritos que são celebrados até hoje pelo ser humano, tais como o rompimento da mãe com a filha, o casamento, a perda de um ente querido, entre outros com os quais o homem convive diariamente.

Logo, o mito relaciona-se com a poesia, pois, de acordo com Ana Maria Lisboa de Mello,

a lírica recupera os mitos através da sintaxe de imagens que guardam ressonâncias das narrativas primordiais, sem retomar, na maioria das vezes, a totalidade do argumento mítico. A lírica captura dos mitos as suas mensagens essenciais, como indagações relativas a: origem do mundo, significado do estar-no-mundo, eterno retorno de tudo e destino final do ser humano. É da sintaxe imagética que ressumam, no texto lírico, as “verdades” enunciadas pelos mitos. (MELLO, 2007, P. 16)

Assim, a poesia de Dora Ferreira da Silva resgata os mitos, inserindo-os na realidade do homem contemporâneo na medida em que essas histórias sagradas ajudam o indivíduo a pensar sobre sua condição no mundo. Ao mesmo tempo, serve para que a própria poeta possa refletir sobre seu processo criativo em poemas, como “Orfeu”, em que, em sua segunda parte, o eu lírico enuncia “Colheu a flor – o Poema – / arrancou-o à resina da vida/ e entre as páginas prendeu-o/ debatendo-se, vivo.” Numa clara referência ao personagem mítico Orfeu, famoso pela musicalidade de sua lira e pela aventura que travou com a morte.

Além disso, já estão aí implicados os ciclos de nascimento, crescimento, morte e ressurreição, pensando no percurso que Orfeu passa para resgatar sua amada e pelos quais a palavra passa antes de ser colocada na página, pois ela precisa nascer na mente do poeta, tomar forma, “crescer” junto com as outras e morrer no papel, mas essa morte não é definitiva, já que a cada nova leitura, um novo sentido renasce. Esse trabalho poético foi tema no poema “Órfica” que diz “Não me destruas, Poema,/ enquanto ergo/ a estrutura do teu corpo/ e as lápides do mundo morto.” O que representa esse embate entre criador e criatura, o qual pode ser relacionado com a morte.

A pesquisadora Enivalda Nunes Freitas e Souza faz uma análise sobre os aspectos que Jung aborda sobre a relação do inconsciente e a obra de arte e de acordo com ela:

Jung declara que os conteúdos inconscientes não permanecem inativos, são manifestos pelos sonhos e pela arte, e que esta não é apenas um produto derivado de tais e tais circunstâncias individuais, mas que se eleva “para além do efêmero do apenas pessoal” (SOUZA, 2015, 224-225)

Ao se elevar torna-se duradouro por meio da escrita, tal como será verificado pelas análises posteriores que mostram que o trabalho poético vence a morte e o esquecimento.

3.4. Gilbert Durand e a mitocrítica

Na obra *As estruturas antropológicas do imaginário* (1997), o antropólogo Gilbert Durand, ao propor um estudo das imagens, divide-as em Regime Diurno e Regime Noturno. No primeiro, ele fala sobre a relação entre os opostos – vida e morte, por exemplo –, em que a sombra é necessária para a existência de luz. Nesse regime, a morte é vista como algo negativo, a noite é maléfica, já no Regime Noturno a noite torna possível a integração desses pares, e a morte já não é assustadora, mas um convite ao recolhimento.

Além disso, dentro do Regime Noturno das imagens há o Regime Sintético e o Místico. No primeiro, a morte é vista como um ciclo em que o tempo aparece como positivo, já que não põe fim as coisas, mas marca fases que se repetem, por isso a morte é um recomeço. A exemplo, pode ser citado o ciclo lunar, com as quatro fases regulares da lua e o simbolismo ligado à árvore, visto que

o otimismo cíclico parece reforçado no arquétipo da árvore, porque a verticalidade da árvore orienta, de uma maneira irreversível, o devir e humaniza-o de algum modo ao aproximá-lo da estação vertical significativa da espécie humana. (DURAND, 1997, p. 338)

Assim, torna a morte mais aceitável e benfazeja semelhante ao que ocorrerá no Regime Místico. Este, no entanto, baseia-se na harmonia entre os opostos pautada no acolhimento, na intimidade, a qual é exemplificada pelos símbolos do túmulo e do berço, que serão tratados posteriormente.

Foi através desses regimes que Durand organizou um método de análise da mitocrítica voltada para a literatura.

O trabalho mitocrítico consiste em identificar as imagens míticas no texto literário, observando as relações intrínsecas e as relações extrínsecas, como o mito é articulado no texto e qual a relação desse mito com o autor, com sua obra e com a sociedade.

Dessa forma, percebe-se que muito do que se fala hoje sobre mitocrítica na literatura foi graças a Durand, que também é responsável pela criação desse termo. Além disso, ele fala que o mitema, parte essencial do mito, pode se manifestar no texto literário de duas formas: latente e patente. A primeira diz respeito ao momento em que é possível resgatar o mito por meio de indícios textuais, por meio de sua imagem, enquanto a segunda corresponde à forma facilmente identificável do mitema no texto, pois aqui a referência é explícita.

Na obra de DFS temos poemas que resgatam o universo mitológico das duas formas, aqui nos interessa, principalmente, as formas latentes de alguns mitos que recuperam a temática da morte, pensando nessa temática como algo que perpassa o inconsciente coletivo do indivíduo e que inclusive possui uma representação física em diversos cartuns, charges e desenhos animados, em que ela aparece como um ser de capa preta do qual não é possível ver o rosto e que segura uma foice. Saramago, por exemplo, ao retratar a morte em *As intermitências da morte*, descreve-a tal como essa figura do imaginário popular.

Durand ainda fala sobre a importância da existência das sombras para que exista a luz, no início do capítulo dedicado ao estudo do Regime Diurno das imagens:

Semanticamente falando, pode-se dizer que não há luz sem trevas enquanto o inverso não é verdadeiro: a noite tem uma existência simbólica autônoma. O *Regime Diurno* da imagem define-se, portanto, de uma maneira geral, como o regime da antítese. Este maniqueísmo das imagens diurnas não escapou aos que abordaram o estudo aprofundado dos poetas da luz. (DURAND, 1997, 67)

Dora é uma poeta solar, pois constantemente trabalha com elementos da natureza e nos seus poemas é possível ver essa integração entre luz e trevas, conforme pode-se perceber nos versos do poema “Ao sol”: “Naufragas na noite/ em pompas de luz e imensidade.” Aqui para falar da claridade do sol foi preciso estabelecer a relação de oposição com a noite logo no primeiro verso, para que nos versos seguintes as imagens diurnas pudessem irromper com mais força, pois “e da nova manhã ressurges/ clara divindade”, o que mostra que o dia é cíclico e constantemente se repete com o nascimento do sol. Mas, quando fala sobre a morte, haverá uma integração entre os opostos em que as imagens solares aparecem em contraste com o obscuro, como em “Noturno III” em que na

estrofe 1 o eu lírico enuncia “Pétala da noite/ pálpebra fixa dos que olham para sempre a morte”, opondo-se à segunda estrofe que já se inicia com “Rosa intranquila/ Pólen do amor sem pouso”, a noite e morte estão contrastando com os elementos do jardim.

Além disso, a mitocrítica tem seu lugar na literatura dentro da literatura contemporânea que ganhou força no século XX, quando ocorreu uma remitologização das imagens:

Graças, entretanto, e de modo concorrente, às reflexões políticas de G. Sorel (1908), à sociologia tipológica de Max Weber (1905), à estética de Nietzsche (1880), à “Filosofia das formas simbólicas” de E. Cassirer (1925), e sobretudo ao desenvolvimento da psicanálise de Freud (1897), de O. Rank (1904) e, enfim, à psicologia profunda de Jung (1916), a noção de mito passa a ser epistemologicamente revalorizada. (DURAND, 1985, p. 244)

A mitocrítica, termo cunhado por Gilbert Durand, se estabeleceu devido às contribuições de teóricos como Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss e Carl Gustav Jung, e elas serviram para fazer com que o mito voltasse a ser o centro de estudos antropológicos a partir da segunda metade do século XX até os dias de hoje.

a. O tema da morte em *As estruturas antropológicas do imaginário*

Em *As estruturas antropológicas do imaginário*, Gilbert Durand aborda o tema da morte por meio de dois Regimes: o Diurno e o Noturno.

De acordo com o estudioso, no Regime Diurno, o qual concebe o mundo como uma representação por meio de elementos antitéticos– bem/mal, luz/sombra –, os símbolos de morte representam um perigo, pois angustia, assim há necessidade de se escapar dela e do tempo, o qual a aproxima do homem, assim “aos esquemas, arquétipos, símbolos, valorizados negativamente e às faces imaginárias do tempo poder-se-ia opor, ponto por ponto, o simbolismo simétrico da fuga diante do tempo ou da vitória sobre o destino e a morte.” (DURAND, 1997, p.123)

No Regime Diurno, encontram-se as imagens de luta e poder, a exemplo do cetro e do gládio, as quais representam uma metáfora do embate do homem contra seu destino como se ele tivesse domínio sobre sua própria vida e pudesse vencer a morte ao ter controle sobre o tempo.

Inclusive os símbolos ascensionais que esboçam uma verticalidade poderiam se relacionar com a morte, mas não é isso que ocorre no Regime Diurno.

A ascensão é, assim, a “viagem em si”, a “viagem imaginária mais real de todas” com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper ou supraceleste, e não é por acaso que Desoille pôs na base de sua

terapêutica dos estados depressivos a meditação imaginária dos símbolos ascensionais. (DURAND, 1997, p. 128)

Logo, representa uma elevação que permite uma ponte com o sagrado ao propiciar que o indivíduo fique mais próximo ao céu, e são exemplos a montanha sagrada, a escada – simbolizando a ruptura de um nível com outro por meio dos degraus. Tudo isso só demonstra um desejo de estar em contato constante com o divino sem necessariamente buscar atingir objetivos como a vida eterna prometida por algumas religiões.

Se o tempo e a morte são terríveis, maléficos, no Regime Diurno, devem ser combatidos por meio de forças opositoras, as quais são encontradas, muitas vezes, em diversas religiões através da noção de eternidade a partir da expurgação dos pecados, ou seja, o indivíduo livra-se das “sombras” da vida terrena para obter “a luz que não se apaga” da vida eterna.

No Regime Noturno é que a morte irá aparecer tal como Dora a concebe (por isso é o que mais interessa a esta pesquisa), pois nele são trabalhados os símbolos de inversão ligados à ideia de intimidade, aconchego, por exemplo, o sepulcro que vira berço, isto é, um lugar acolhedor e não mais terrível.

O complexo do regresso à mãe vem inverter e sobredeterminar a valorização da própria morte e do sepulcro. Poder-se-ia consagrar uma vasta obra aos ritos de enterramento e às fantasias do repouso e da intimidade que os estruturam. Mesmo as populações que utilizam, também, a incineração praticam o enterramento ritual das crianças. [...] Numerosas sociedades assimilam o reino dos mortos àquele donde vêm as crianças [...]. A vida não é mais que a separação das entranhas da terra, a morte reduz-se a um retorno à casa...” (DURAND, 1997, p. 236)

A morte é acolhedora, pois é vista como possibilidade de retorno à origem e a terra como um local onde o corpo tem seu último descanso. Um exemplo dessa volta à origem é o desejo de retornar ao ventre materno caracterizado pelo modo em posição fetal que os povos de algumas culturas enterram seus mortos.

Apoiado ao pensamento de Lewitzki, Durand afirma que

“O mundo dos mortos”, escreve Lewitzki, é, de algum modo, a contrapartida do mundo dos vivos, o que é suprimido na terra reaparece no mundo dos mortos, “... mas o valor das coisas está lá invertido: o que estava velho, estragado, podre, morto na terra, torna-se aí novo, sólido, rico, vivo...”. A cadeia isomórfica que vai da revalorização da noite à da morte e do seu império é, assim, contínua. (DURAND, 1997, p. 218)

Essa concepção de renovação está bem presente nos poemas de Dora, nos quais, em alguns, os mortos ganham vida, como em “Jardim Noturno” em que “Os mortos

chegam/pisando com pés de flores”, eles revivem assim como em “Dia dos vivos” em que aos mortos são dadas características humanas, como sentir – “os mortos sentem nos lábios/ um tempo de vinho e de trigo.”, cujas análises mais detalhadas serão feitas posteriormente em outros capítulos.

Outra noção importante relacionada à morte no Regime Noturno é a de ciclo, de repetição, em que o fim torna-se começo. A lua aparece como exemplo disso, já que possui fases regulares, também o símbolo oroborus, a serpente que engole o próprio rabo, o que demarca claramente que seu fim é onde tem seu início.

Além disso, o centro de uma esfera irá representar um espaço sagrado que estará relacionado ao tempo sacro, o que também implicará uma repetição.

O espaço sagrado possui esse notável poder de ser multiplicado indefinidamente. A história das religiões insiste com razão nesta facilidade de multiplicação dos “centros” e na ubiquidade absoluta do sagrado: “A noção de espaço sagrado implica a ideia de repetição primordial, que consagrou esse espaço transfigurando-o.” O homem afirma seu poder de eterno recomeço, o espaço sagrado torna-se protótipo do tempo sagrado. (DURAND, 1997, p. 249)

As imagens circulares relacionam-se ao ventre feminino, aí estaria implicado, mais uma vez, a volta à origem. Representa símbolos de intimidade, os quais transmitem doçura, tranquilidade, como em um jardim e um fruto.

4. AS IMAGENS E AS PERSPECTIVAS DA MORTE EM DORA FERREIRA DA SILVA

De acordo com Octavio Paz (1982), a importância das imagens é que elas são capazes de exprimir muito mais do que simples palavras conseguiriam. O pensador mexicano ainda diz que “Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõe um poema. [...] Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los.” (PAZ, 1982, p. 119)

Para Alfredo Bosi, a imagem provoca uma ação no corpo do indivíduo ao suscitar a visualização do objeto.

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizada no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. (BOSI, 1997, p. 13)

É a imagem que irá propiciar a materialização do ser imaginado. Além disso, Mircea Eliade (1979) afirma que as imagens não fazem parte apenas de um passado, inerentes à vida do homem de séculos anteriores. O homem moderno também tem necessidade de símbolos e mitologias mesmo que não se sinta tão pressionado a acreditar nelas.

O homem moderno é livre de desprezar as mitologias e as teologias mas isso não o impedirá de continuar a alimentar-se de mitos decadentes e de imagens degradadas. A mais terrível crise histórica do mundo moderno — a segunda guerra mundial e tudo o que ela desencadeou com e após ela — demonstrou suficientemente que a extirpação dos mitos e dos símbolos é ilusória. Mesmo na «situação histórica» mais desesperada (nas trincheiras de Estalinegrado, nos campos de concentração nazis e soviéticos), homens e mulheres cantaram romanzas, ouviram histórias (chegando a sacrificar uma parte da sua magra razão para as obterem); estas histórias não faziam mais que substituir os mitos, essas romanzas estavam carregadas de «nostalgias». (ELIADE, 1979, p. 19-20)

Assim como as romanzas estavam carregadas de imagens, pois contribuem para a imaginação do indivíduo, quando pensamos no fazer poético o escritor utiliza o recurso imagético com objetivo de atingir maior dimensão de significado, visto que elas conseguem penetrar diversos níveis de compreensão.

As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência de mundo. Trata-se, pois, de uma verdade de ordem psicológica, que evidentemente nada tem a ver com o problema que nos preocupa. Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras. (PAZ, 1982, p. 130 – 131)

Logo, as imagens partem de uma realidade que mesmo não fazendo parte do cotidiano do leitor consegue tocá-lo, pois permitem que ele utilize sua imaginação. De acordo com Eliade,

«Ter imaginação» é gozar de uma riqueza interior, de um fluxo ininterrupto e espontâneo de imagens. Mas espontaneidade não significa invenção arbitrária. Etimologicamente, «imaginação» é solidária com *imago*, «representação, imitação» e com *imitor*, «imitar, reproduzir». Desta vez a etimologia faz eco tanto das realidades psicológicas como da verdade espiritual. A imaginação imita modelos exemplares — as Imagens — reprodu-las, reatualiza-as, repete-as sem fim. Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade; pois o poder e a missão das imagens consistem em *mostrar* tudo o que permanece refratário ao conceito. Assim se explica a desgraça e a ruína do homem que «não tem imaginação»: ele está isolado da realidade profunda da vida e da sua própria alma. (ELIADE, 1979, p. 20-21)

Nesse sentido, a imaginação propicia ao homem o contato com reflexões sobre coisas do dia a dia tanto as que dizem respeito a ele mesmo quanto ao outro.

Quando as palavras não são suficientes para expressar algo, é necessário utilizar-se das imagens, por isso o poeta se vale de figuras, como o pássaro, o jardim, o sol, por vezes ampliando o sentido de tais vocábulos, dependendo da forma como se relaciona com o restante das outras palavras no verso e na estrofe. Além disso, quando pensamos na economia verbal do poema em relação à prosa as imagens e os símbolos surgem como um recurso interessante para dar maior força expressiva ao texto.

É por meio das imagens que o tema da morte aparece em DFS. A fim de sistematizar as ocorrências desse tema na poeta, houve a necessidade de dividir em seções os símbolos analisados nos poemas ao abordar a finitude da vida, como o tempo, as flores, a lua, a noite. Isso porque ficará mais fácil verificar a importância que tais símbolos assumem em poemas específicos, nos quais há uma predileção ou simples seleção de um elemento em detrimento do outro. Por exemplo, em alguns casos a noite predomina para falar sobre a morte, enquanto em outros momentos o tempo será mais explorado.

3.1.Tempo

O tempo é o responsável por marcar o início, a duração e o fim das coisas, por isso aparece na poesia de Dora Ferreira da Silva como algo que evoca a morte, já que determina o destino do ser humano de ter sua vida interrompida. Assim, cada dia vivido é um dia que o indivíduo se aproxima do momento tão temido por ele, mas que é o único de que tem certeza durante a sua existência: a certeza da morte. Em “Metafísica”, o tempo surge como elemento central, conforme retratado abaixo:

Vai tempo onda marinha afogando teus mortos
rola na orla esteira búzios e medusas
põe no ouvido ávido dos vivos
a breve canção do invisível mar
canção de um longe que ressoa
vai tempo fantástica maré
anêmona vibrante
colhe em teu cerco o sorriso do homem
e o pólen dos séculos

Voa pássaro marinho
semente viva entre rochedos
foge para as ilhas
à beira das águas taciturnas

Tempo
mar e marinheiro

barco e viagem
arrasta teus cansados velames e o vento que os impele
vai velho marujo
rumo aos horizontes incompletos (SILVA, 1999, p. 40)

A onda, o voo do pássaro, o barco e a viagem, imagens do efêmero, marcam o poema, constituindo o tempo como imagem indelével do poema, veja que se destaca no poema por aparecer isolado no primeiro verso da terceira estrofe, já que ele marca o fim e a renovação dos tempos, inaugura ciclos, como as estações do ano, define o dia e a noite, etc.

Neste poema, a sonoridade é um recurso bastante explorado pela poeta, desde o trocadilho das palavras rola/orla no segundo verso, até a aliteração da letra “v” em “ouvido ávido dos vivos”, o que poderia representar os ventos marítimos. Assim, o tempo vai, voa como o pássaro marinho, no entanto a ordem é suposta apenas pelo modo verbal, já que não há marcação de vírgulas, as quais deveriam estar antes e depois da palavra.

Há também a repetição de sons nasais, marcados pelo m, n e nh – tempo, onda, afogando, canção, invisível, fantástica, vibrante, marinho, marinheiro, viagem, vento, impele, horizontes, incompletos – os quais aparecem em quase todos os versos e reforça a noção da ondulação marítima.

O verso “canção de um longe que ressoa” também traz uma noção de tempo associada à canção, que é responsável, no poema, por repercutir o som distante do mar, quando as ondas marinhas partem da orla da praia depois de deixar os búzios e as medusas, citadas no segundo verso. Esses dois elementos representam ainda a morte definida pelo espaço em que eles são representados no poema, pois fora da água não seria possível que eles continuassem vivos.

No poema, o tempo ainda é comparado à maré que bate na areia da praia e carrega para dentro do mar o que atinge. Todavia, o que o tempo leva são pessoas, os mortos do poema. Inclusive, é metaforizado pela imagem da anêmona vibrante, sétimo verso, por ser um animal estático, mas que com seus tentáculos consegue devorar os alimentos necessários para sua sobrevivência. Dessa forma, o tempo parece “inofensivo” na sua invisibilidade, porém ele “colhe em teu cerco o sorriso do homem/ e o pólen dos séculos”, ou seja, os fragmentos dos anos, as partes da humanidade, tudo é levado pelo tempo, esse velho marujo que passa pelas águas e conduz a vida humana para o seu fim, “rumo aos horizontes incompletos”.

A segunda estrofe do poema reforça a ideia de morte por meio da imagem do pássaro, tendo em vista sua relação com a transitoriedade. Assim, ele é comparado a uma semente viva e é convidado a ir para a beira do mar, nas ilhas, o que dá impressão que ele deve fugir das águas que conduzem à morte e tornar-se um mero espectador dessa viagem.

Além disso, é possível perceber outros signos como a água, imagem máxima da passagem de tempo, que pode representar tanto a vida quanto a morte, conforme Bachelard descreve em *A água e os sonhos* (1997). Para o filósofo, pode se pensar na morte como uma viagem, já que há um percurso a ser feito pela alma, cujo trajeto, na mitologia grega, é feito pelo barqueiro Caronte ao longo do rio Estige. Inclusive, no poema, as águas são silenciosas – “taciturnas” – como se fosse a água da morte que põe fim ao barulho da vida.

Sobre os transportes marítimos, Durand faz uma análise do navio e da barca e constata que o primeiro se converte em casa, pois “O gosto pelo navio é sempre alegria em fechar-se perfeitamente... Gostar de navios é acima de tudo gostar de uma casa superlativa, porque fechada sem remissão... o navio é um fato de hábitat antes de ser meio de transporte.” (DURAND, 1997, p. 251), isso porque acolhe seus navegantes por vários dias em seus compartimentos que, a depender da extensão do navio, lembra muito os cômodos de uma casa, com quartos, cozinha, despensa, salão, etc., visto principalmente em navios de luxo, como os de cruzeiro.

Enquanto isso, a barca representaria o berço devido à sua dimensão ser menor que muitos navios e o formato em arca, pois

mesmo que seja mortuária, participa assim, na sua essência, no grande tema do embalar materno. A barca romântica liga-se a íntima segurança da carga. Poderíamos igualmente mostrar que esta segurança acolhedora da arca participa da fecundidade do *Abyssus* que a leva: é uma imagem da Natureza Mãe regenerada e que despeja a vaga dos seres vivos sobre a terra reconduzida à virgindade pelo dilúvio. (DURAND, 1997, p.251)

Logo pela regeneração evoca-se o nascimento, por isso o berço liga-se à barca. Já o barco, citado no poema, é mais uma imagem de acolhimento e repouso que serve de abrigo durante a viagem. Nesse sentido, no verso 16, o barco junto com a viagem representariam uma metonímia do mar e do marinheiro, citados no verso 15 – “mar e marinheiro/ barco e viagem” –, expressando uma relação de equivalência, já que o barco é um objeto que precisa do mar, e o marinheiro só é marinheiro porque viaja pelas águas marítimas.

Outro poema de DFS que terá o tempo e água como elementos centrais será o “Koré” (p.311), um entre tantos com o mesmo título, extraído da obra *Poesia*

reunida(1999). Nele a água assume maior dimensão nos versos e o tempo é expresso por um verso significativo para se pensar na finitude da vida:

Em Ilha Bela afluaste
disfarçada em rocha
os olhos – antros de mariscos.
Olhavas o céu, narinas frementes
a boca emitindo antiga sílaba:
início do cântico a Argion
primeironavegante. Virgem das profundezas
a coma em serpes
à espera que te ouça o lamento e o devolva
à amplidão do mar.

Vieste
e navegas com o tempo escultor de lápides.
Vieste
e vigias o rumo das nuvens face gotejante
cotovelos fincados no mar
os joelhos pedras da ilha.
Teu corpo: ânfora coroada de espumas
em núpcias com o mar.

Em câmaras fechadas
confabula-se tua derradeira história.
Que outra serás?
Que porto o teu?
Piedosamente quisera cerrar as pálpebras
desse olhar imenso
dessa busca semelhante à febre dos tesouros.
Se pudesse. Mas teu olhar me contém
e aos pássaros da Ilha
e ao mundo adormecido de sáurios e peixes.
Entre vivos e mortos
segues à proa de navios estranhos
nomúrmure mar (SILVA, 1999, p.311)

Este poema está diretamente relacionado ao “Metafísica”, pois os dois descrevem o mesmo espaço: uma praia e seus elementos. Nele há a coisificação de Koré/Perséfone que aparece como paisagem da ilha, conforme pode ser visto logo nos primeiros versos, já que ela está “disfarçada em rocha/ os olhos – antros de mariscos.”

Lembrando Heráclito, Durand diz que a água está relacionada com o tempo que escorre e, pelo fato de ela também escorrer, nunca nos banharemos duas vezes numa mesma água e por isso ela marca uma viagem sem retorno.

Mais para o final da primeira estrofe o eu lírico diz “Virgem das profundezas/ a coma em serpes/ à espera que te ouça o lamento e o devolva/ à amplidão do mar.” Koré é a virgem do mundo subterrâneo (profundezas), com os cabelos em ondas. Essa imagem ainda evoca a figura das algas incrustadas nas pedras que serpenteiam nas águas. Gaston Bachelard, na obra *A água e os sonhos*(1997), recorre a Jung para falar sobre a água como elemento condutor de vida e morte:

O desejo do homem, diz Jung alhures, “é que as sombrias águas da morte se transformem nas águas da vida, que a morte e seu frio abraço sejam o regaço materno, exatamente como o mar, embora tragando o sol, torna a pari-lo em suas profundidades... Nunca a Vida conseguiu acreditar na Morte!” (Jung *apud* Bachelard, 1997, p.75)

A morte, ainda para Bachelard, seria a primeira viagem e não a última. Logo, o poema continua a falar sobre morte e sobre pedra, rocha, que são elementos estáticos, os quais logo remetem à morte: “Viestes/ e navegas com o tempo escultor de lápides/ Viestes/ e vigias o rumo das nuvens face gotejante/ cotovelos fincados no mar/ os joelhos pedras da ilha.” A imagem da face gotejante lembra a água minando das pedras. Mais uma vez tem-se a sensação de pertencimento daquele local, pois seus membros fazem parte da configuração espacial do lugar. É como se o próprio corpo fizesse parte do lugar ao ser metaforizado e coisificado, tornando-se parte dos elementos que constituem a ilha.

No início da terceira estrofe “Em câmaras fechadas/ confabula-se tua derradeira história./ Que outra serás?/ Que porto o teu?”, as câmaras evocam os compartimentos do Hades: Tártaro, Érebo e Campos Elísios.

Na outra parte dessa mesma estrofe “Piedosamente quisera cerrar as pálpebras/ desse olhar imenso/ dessa busca semelhante à febre dos tesouros./ Se pudesse. Mas teu olhar me contém...” é como se Perséfone viesse nos espreitando, sempre de olhos abertos. A expressividade desses versos é marcada pelos tempos verbais que aparecem neles o “quisera” (equivalendo como condicional) opõe-se ao “se pudesse” (pretérito imperfeito do subjuntivo) e ambas as ações giram em torno de um olhar. E assim os versos seguintes complementam o sentido desse olhar penetrante “... e aos pássaros da Ilha/ e ao mundo adormecido de sáurios e peixes./ Entre vivos e mortos/ segues à proa de navios estranhos/ no murmure mar.”. É importante destacar que a morte se insinua constantemente, tanto que a poeta a vê nas formações rochosas do mar por meio da figura de Perséfone, pela imagem do tempo escultor de lápides, entre outras imagens.

O final do poema retoma a ideia de uma Koré que segue seu caminho de amadurecimento e desprendimento da mãe, pois ela segue “à proa de navios estranhos”, o que remete a Caronte, o barqueiro do mundo subterrâneo, tal como ele também pode ser pensado em “Metafísica” quando se fala num marinheiro, pelo fato de ambos conduzirem uma embarcação.

Nesses poemas o ato da navegação é posto junto com o tempo, cujo caráter decolocar fim à vida fica por conta, no segundo, da relação estabelecida entre a arte de esculpir lápides, pedras funerárias. Nele fica evidente o que Bachelard fala sobre a morte enquanto viagem, pois “A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. ‘Partir é morrer um pouco.’ Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água” (BACHELARD, 1997, p.77).

Além disso, ao pensar no elemento água e sua relação com a morte é possível se lembrar de Narciso, personagem mitológico que também foi tema de poemas de Dora. Por exemplo, em Hídrias (2004), dois poemas descrevem esse mito, “Narciso (I)” e “Narciso (II)”, neles é possível perceber a referência clara ao mitologema logo pelo título.

Pensando nisso, como os mitos estão presentes constantemente na poética de Dora, é interessante quando se reflete sobre o tempo mítico, já que este consiste numa constante repetição, o que será verificado em diversas culturas, pois é necessário em todas elas que haja um início e um fim temporal. Na mitologia grega, o ciclo é percebido, por exemplo, no mito de Perséfone, o qual surge para explicar, entre outras coisas, a existência das quatro estações, marcadas pelos períodos em que a deusa oscila entre a terra e o mundo dos mortos.

Mircea Eliade irá dizer em *Tratado de história das religiões* (2008) que “Todo o tempo, qualquer que ele seja, se abre para um tempo sagrado ou, por outras palavras, pode revelar aquilo a que chamaríamos, em expressão cômoda, o *absoluto*, quer dizer, o sobrenatural, o sobre-humano, o supra-histórico.” (ELIADE, 2008, p.314)

Dessa forma, a poesia de Dora lida com a sacralidade, pois o tempo profano da contemporaneidade converte-se em tempo sagrado, em tempo mítico. Ao falar da morte, essa se centra no passado, na volta à origem, enquanto que o tempo da poesia será sempre presente e por isso ela será capaz de perpetuar o sobrenatural de que fala Eliade.

3.2. Lua

A lua é, ao mesmo tempo, símbolo de fertilidade e morte, pois está ligada aos deuses ctônicos, ou seja, deuses do mundo inferior, tais como Hécate. Isso se comprova quando pensamos na relação dessas divindades com a noite, tema abordado em outro tópico, já que também aparece na poesia de Dora Ferreira da Silva. Além disso, é verificável o fato de esses seres estarem associados à vegetação, por estarem embaixo da terra, e é esse o motivo de pensá-los como representante da fertilidade. Por si só esse símbolo já evoca uma antítese posta por fertilidade X morte.

Sobre a importância da lua, buscando em Mircea Eliade, Durand diz que

é graças à lua e às lunações que se mede o tempo: a mais antiga raiz indo-ariana que diz respeito ao astro noturno, *me* que dá o sânscrito *mas*, o avéstico *mah*, o *menâ* gótico, o *mene* grego e o *mensis* latino, que igualmente dizer medir. É por esta assimilação ao destino que a “lua negra” é, na maior parte dos casos, considerada como o primeiro morto. Durante três noites, apaga-se e desaparece do céu, e os folclores imaginam que é então engolida pelo monstro. Por essa razão isomórfica, numerosas divindades lunares são ctônicas e funerárias. Tal seria o caso de Perséfone, Hermes e Dioniso. (DURAND, 1997, p.102)

Quando Dora fala sobre a morte é possível perceber constantes referências à lua, principalmente em poemas sobre Pérsefone. Além disso, no poema a ser analisado a seguir, “Lua minguante”, a poeta faz referência a um jardim em que as flores estão morrendo. O sujeito lírico enuncia o seguinte na primeira estrofe: “O jardim padece insônia: há rosas doentes manchadas de equimoses/cravos descorados/ magnólias/ a sós com a morte.” As imagens – insônia, doentes, equimoses², descorados, sós e morte – traduzem um cenário agonizante que se anuncia em cada elemento do jardim ameaçado pela presença iminente da morte.

Outra deusa que irá representar esse par de opostos (fertilidade/morte) é Perséfone. Nos poemas de Dora, os quais fazem referência à esposa de Hades, a lua é um elemento recorrente porque a filha de Deméter habita o mundo dos mortos em parte do ano e quando volta para a terra inaugura a primavera, sendo responsável pelo nascimento de flores e frutos. Assim, em *Hídrias* (2004), no poema “Perséfone”, a lua faz parte do cenário do rapto de Koré, pois o poema se inicia: “A Lua testemunhou teu rapto, quando/ colhias violetas e anêmonas.” (SILVA, 2004, p.54)

Neste poema, apesar de se dar destaque à Perséfone, a lua, ao vir com a inicial grafada em maiúscula, tem seu sentido ampliado podendo pensar até numa personificação desta, uma vez que nos remete à Hécate, deusa sombria, a qual, segundo algumas versões do mito, foi a única pessoa que conseguiu ver para onde Koré tinha sido levada. Por outro

²Mancha na pele, de coloração variável, produzida por extravasamento de sangue.

lado, a lua enquanto astro dá um tom sombrio ao poema, já que a ênfase do primeiro verso recai sobre esse elemento noturno, e dá uma prévia do futuro que aguarda a filha de Deméter: habitar as profundezas do Hades.

Para Junito Brandão (1987), de acordo com a divisão das fases da lua, cada uma representaria uma deusa da mitologia grega. Assim, a lua nova e a minguante são representadas por Hécate, deusa sombria e por isso, segundo Brandão, nessas duas fases a lua traz essa característica sombria, além de ser cruel, e que a minguante especificamente traz doenças e morte.

No entanto, quando DFS fala sobre a lua em seus poemas aparecem imagens antitéticas. Tal oposição é verificada no poema “DO CRISTO-SOL”, pois “Põe-se a lua opalescente loura luz a acalantar, o Sol-Menino a chamar, em/ seu berço iridescente.”, aqui a lua vai embora para dar lugar a um novo dia, e mais uma vez estamos diante de um ciclo. Dessa forma, Durand irá dizer que

A filosofia que se destaca de todos os temas lunares é uma visão rítmica do mundo, ritmo realizado pela sucessão dos contrários, pela alternância das modalidades antitéticas: vida e morte, forma e latência, ser e não ser, ferida e consolação. (DURAND, 1997, p.295)

E é por falar sobre esses ritmos do mundo que por várias vezes a lua aparece na obra de Dora, conforme ilustrado anteriormente por alguns fragmentos de poemas.

Dessa forma, percebe-se que Dora se apropria de símbolos da noite e os conjuga com alguns diurnos, conforme pode ser visto em vários de seus poemas. Assim, no poema “Lua minguante” tem-se os elementos diurnos contrastando com os noturnos e a referência à lua, além do título, restringe-se à palavra “minguante” no último verso:

O jardim padece insônia:
há rosas doentes manchadas de equimoses
cravos descorados
magnólias
a sós com a morte.

Nas áleas perambula uma enfermeira antiga:
minguante de intrigas. (SILVA, 1999, p. 173)

Como pode ser visto, não há vírgulas no poema e a divisão entre as imagens se dá a partir da quebra na sintaxe verbal, visto que a poeta elenca imagens, de modo a deixar cada uma em um verso, – no primeiro, o jardim, no segundo, rosas, no terceiro, cravos, no

quarto, magnólias – o que imprime maior força expressiva a elas. Além disso, as flores são personificadas, uma vez que são atribuídas características humanas a estas, pois “há rosas doentes manchadas de equimoses”, sendo essa condição física ocorrida apenas em seres que possuem um sistema sanguíneo.

Esse poema, embora tenha sido encaixado na parte dedicada às imagens lunares, traz bastantes elementos que fazem parte da configuração do jardim, no entanto a lua é fundamental para o desenrolar das ações que são elencadas ao longo dos versos, se pensarmos no que diz Junito Brandão sobre as características de cada fase lunar. Para o estudioso, a lua é símbolo de fertilidade, porém no quarto minguante está relacionada à Hécate e é responsável por trazer doenças e morte, tal como ocorre às flores no poema.

Da mesma forma ocorrerá em “Réquiem”, em que a lua, anunciada no primeiro verso, é que muda a configuração do jardim, transformando-o em algo melancólico:

O jardim muda com a lua.
Choram carpideiras: flores de heliotrópio:
(O amor-perfeito morreu)
e indagam margaridas perplexas:
a quem amamos verdadeiramente nesta vida?

Endurece a sala em súbito silêncio
o público se agita:
um sabiá canta um réquiem esquisito. (SILVA, 1999, p. 172)

Nesse poema há algumas imagens que, além da lua, estão relacionadas com a morte, como as carpideiras, as quais eram mulheres contratadas para chorar nos velórios, o réquiem, nome do título e a música cantada pelo sabiá no último verso, nada mais são do que uma melodia dedicada aos defuntos.

Assim, mais uma vez, as imagens solares irão se opor a imagens sombrias, visto que as flores necessitam do calor do sol para sobreviverem, tal como é o caso do heliotrópio o qual floresce na primavera e morre durante o inverno.

A passagem de tempo é percebida pela imagem das flores, as quais, como parte de seu ciclo natural de vida, morrem e renascem, o que demonstra a crença da poeta na continuidade da vida.

Da primeira para a segunda estrofe, é possível destacar a mudança de cenário – do jardim para a sala. Nesta, a morte é anunciada por meio do canto do sabiá, o que lembra os presságios de morte das crenças populares, por exemplo, ouvir uma coruja cantar em cima

do telhado de determinada residência é sinal de que alguém conhecido da família irá morrer.

Além disso, a noção da morte como recomeço, ciclo, é verificada por meio da pergunta das margaridas “a quem amamos verdadeiramente nesta vida?”, pois o pronome demonstrativo “nesta” leva-nos a pensar que pode ter havido ou que poderá haver outras vidas.

Após esse questionamento é estabelecido um silêncio, reforçado pela aliteração da sibilante – “Endurece a sala em súbito silêncio” –, que reforça o pedido de silêncio, pode ser entendido como uma busca de respostas que podem ser encontradas na divindade, pois “no deserto do nada” estende-se o silêncio. Acabou a meditação sublime, acabou até a reflexão moralizante sobre si mesmo. “Para ouvir a palavra interior da divindade, o melhor é escutar no repouso e no silêncio. Quando Deus deve falar, tudo deve calar.” (LEPARGNEUR e SILVA, 1997, p. 37)

O silêncio é quebrado pela agitação das pessoas por causa do sabiá, cujo canto é de morte. Nesse verso final, é como se o poema morresse de repente, junto com a inquietação gerada pela melodia, e a pergunta das margaridas passa a ser do leitor, já que a resposta para ela está fora do poema.

3.3. Noite

Este elemento está relacionado ao anterior, já que a lua é um astro noturno. Na poética de Dora, a noite aparece, por diversas vezes, conjugada com o dia. No poema “Noturno III”, por exemplo, há os opostos noite/claro, errante/aprisionas, conforme constatado a seguir:

Noturno III

Pétala da noite
pálpebra fixa dos que olham para sempre a morte
nave perdida e sem memória
pérola marinha
arremessada às águas.

Rosa intranquila
Pólen do amor sem pouso
Mênade errante, os longos cabelos torturados,
Tu, sublevada, que me prendeste em teu anel de insônias
E que desfias no espaço
O claro colar das águas:
Por que acordas no meu peito a sede dos desertos
E me aprisionas, pássaro, em teu arco de prata? (SILVA, 1999, p.46)

A primeira imagem que aparece forte no poema é a de alguém para quem a lua encara a escuridão da morte: “pálpebra fixa dos que olham para sempre a morte”. É interessante destacar ainda a rigidez dessas pálpebras, característica incomum para os vivos, que sentem necessidade de piscar a todo momento, o que torna possível pensar que esses olhos são de alguém que já não pode mais abri-los ou movimentá-los.

A lua é retomada aqui por meio de metáforas relacionadas à noite, tal como “Pétala da noite”, que, ao representar o astro lunar, demonstra a leveza com que essa imagem é colocada no poema. Nessa perspectiva, também o pólen e o pássaro aparecem. Dessa forma, o cenário noturno ganha destaque como lugar de morte, pois a lua metaforizada é comparada com a “pálpebra fixa dos que olham para sempre a morte”.

Além disso, essas imagens relacionadas à leveza, à delicadeza são todas iniciadas pela letra p – pétala, pálpebra, pérola, pólen, pássaro –, acentuadas na vogal que a prossegue. Essa aliteração parece contribuir para reforçar a noção de transcendência ligada ao pássaro, já que é o último signo que aparece e surge longe dos outros, os quais se situam majoritariamente na primeira estrofe.

Na segunda estrofe, é possível verificar imagens relacionadas ao desassossego, as quais estão separadas cada uma em um verso – “Rosa intranquila/ Pólen do amor sem pouso/ Mênade errante, os longos cabelos torturados”. Seguidas a estas se encontra o estado de insônia da seguidora de Dioniso. O desejo difícil de ser concretizado representado pela metáfora da sede no deserto, a qual é difícil de ser saciada de forma eficaz, pois toda água é insuficiente, sempre se está com sede devido às temperaturas elevadas. Enfim, esse desejo do eu lírico parece ser o de atingir a transcendência, o que é perceptível pela imagem do pássaro que o aprisiona. Assim, a noite do poema desperta o inconsciente de alguém que já morreu e luta para atingir o transcendental.

Em *Mitologia grega v. I*, Junito Brandão traça um estudo sobre a noite, que para os gregos era conhecida como Nix, enquanto Érebo a representava no mundo subterrâneo. Segundo o estudioso, os opostos estão em constante conjugação, já que o dia nasce das trevas, de Nix. Além disso,

Nix simboliza o tempo das gestações, das germinações e das conspirações, que vão surgir à luz do dia em manifestações de vida. É muito rica em todas as potencialidades de existência, mas entrar na noite é regressar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos, incubos, súcubos e monstros. Símbolo do inconsciente, é no sono da noite que aquele se libera. (BRANDÃO, 1986, p.191)

Assim se explica a presença de elementos diurnos e noturnos no poema. Inclusive, a morte está relacionada à noite, pois de acordo com Brandão, Tântatos é filho de Nix, que também é mãe de Hipno, o sono.

Por outro lado, essa integração de opostos vai ao encontro do que diz Durand quando afirma que

Como Novalis o canta no último Hino, a noite é o lugar onde constelam o sono, o retorno ao lar materno, a descida à feminilidade divinizada [...] Vemos, assim, tanto nas culturas onde se desenvolve o culto dos mortos e cadáveres, como nos místicos e poetas, ser reabilitada a noite e toda a constelação nictomórfica. Enquanto os esquemas ascensionais tinham por atmosfera a luz, os esquemas da descida íntima coloram-se da espessura noturna. (DURAND, 1997, p.220)

Dora apreciava Novalis, logo, no poema, a noite como símbolo relacionado à morte desperta o inconsciente, já que são evocadas imagens as quais remetem a tal interpretação, como a “mênade errante” e a água, pois de acordo com Bachelard “A água, em sua jovem limpidez, é um céu invertido em que os astros adquirem uma nova vida.” (BACHELARD, 1997, p. 50). Pensando nisso, a água anunciada nos versos funciona como um espelho porque reflete a noite.

Já a imagem da “mênade errante” remete às bacantes, mulheres que cultuavam o deus Dioniso num ritual induzido pela embriaguez do vinho, assim percebe-se a relação com o inconsciente. A noite também irá recuperar esse estado de inconsciência.

Ademais, símbolos do desassossego, da inquietação são recuperados, tais como a “rosa intranquila”, “o amor sem pouso”, a insônia do eu lírico, a sede dos desertos. Essa inquietude é provocada pela chegada da noite, a qual traz a morte, pois “pétala da noite” pode ser pensada como uma metáfora da lua, logo, para quem morre, a única visão possível seria a escuridão provocada pelo astro lunar – “Pétala da noite/ pálpebra fixa dos que olham para sempre a morte”. Além disso, a noite incita a melancolia conforme pode ser observado no poema “Noturno II”, no qual o eu lírico enuncia:

Nossos olhos nos pertencem –
não o dia.
Amor não nos pertence
nem a morte.
Apenas pousam na pérola mais fina.
Desce o luar
no flanco de rios precipitados
folhas se alongam
caules estremecem.

A noite já desfere

seu punhal de trevas. (SILVA, 1999, p. 46)

O poema vai sendo construído por meio de negativas – não, nem –, o que leva a constatação de um quadro clínico de melancolia que Freud define em seu ensaio “Luto e melancolia”, o qual é descrito como um estado prolongado de desânimo e desilusão em relação às coisas que cercam o indivíduo. Nos versos é possível perceber o desinteresse que a voz poética demonstra quanto ao mundo externo, pois essa julga que o dia, o amor e até mesmo a morte não lhe diz respeito.

Além disso, o sofrimento do eu lírico é ressaltado nesses dois poemas por meio da imagem da pérola, a qual é uma joia preciosa, formada pela ostra quando esta se sente ameaçada por algum invasor. Assim, o “despertencimento” do amor, da morte marca o desprendimento, reforçado pelos versos 6 e 7 – “Desce o luar/ no flanco de rios precipitados”, o que marca o simbolismo da queda, da descida apontado por Durand no *Regime Noturno das imagens*.

De acordo com o teórico do imaginário, toda descida sugere um redobramento. No poema, essa característica é verificada pela noite, que vai sendo espelhada nas águas do rio, já que “Bachelard mostra em Poe inversões constantes a propósito das metáforas aquáticas: a água duplica, desdobra, redobra o mundo e os seres. O reflexo é naturalmente fator de redobramento, o fundo do lago torna-se céu, os peixes são os pássaros.” (DURAND, 1997, p. 208) Até mesmo as folhas vão se alongando, além de as imagens noturnas também ganharem uma dimensão maior, porque o luar transforma-se em noite e cerca tudo de trevas – “A noite já desfere/ seu punhal de trevas”. A imagem do punhal amplia o sentido da noite. Esta passa a ser de desassossego, é pesada, é letal, assim o poema se encerra com o golpe final da noite sobre o leitor. É como se a escuridão engolissem tudo, apagasse qualquer vestígio de vida.

3.4. Flores

As flores, enquanto símbolo da morte, irão por vezes lembrar divindades que de certa forma morreram e têm alguma relação com elas, assim como Narciso, Jacinto, Adônis e Perséfone, a qual segundo algumas versões do seu mito colhia flores de Narciso no momento em que foi raptada por Hades: “Core colhia flores e Zeus, para atraí-la, colocou um narciso ou um lírio às bordas de um abismo. Ao aproximar-se da flor, a Terra se abriu, Hades ou Plutão apareceu e a conduziu para o mundo ctônio.” (BRANDÃO, 1986, p.290)

Assim, a simbologia das flores não é algo de agora, pois

No mundo grego e romano [...] as flores eram simbólicas, não por pertencerem a uma espécie particular, mas porque todas elas eram efêmeras e falavam da transitoriedade da vida. Era por esta razão que as pessoas as usavam em grinaldas durante banquetes e as espalhavam sobre os corpos dos mortos antes de serem cremados. As flores colocadas nas naturezas-mortas holandesas do século XVII, em particular as que apareciam espalhadas sobre uma superfície, tinham o mesmo tipo de significado, o caráter efêmero da vida, que possuíam no mundo grego e romano. (LUCIE-SMITH, 2000, apud BONAFIM, 2010, p.130)

Chevalier também fala sobre o significado delas, o qual, para ele, denota uma falta de estabilidade, já que lembra o ser humano que está condenado a uma eterna evolução. Dessa forma, a flor evoca o ciclo de nascimento, crescimento, morte e renascimento, pois algumas flores morrem num determinado período para renascem alguns meses depois.

Dora escreve poemas sobre diferentes flores, por vezes até elencadas em um mesmo poema como faz em “Jardim noturno”, e é por essa diversidade delas que se configura o espaço do jardim.

Além disso, neste poema percebe-se a integração com os opostos, já que o próprio título é uma antítese, pois quando se pensa em um jardim, imagina-se algo colorido em que flores e plantas são penetradas pelo sol radiante. Nunca se associa esse espaço com a escuridão, conforme pode ser observado abaixo:

Jardim noturno

Os mortos chegam
pisando com pés de flores
toçam violetas
temem o brilho das rosas
luas de nácar desfazem
na grama
lúnulas máculas de pólen
e as mínimas flores
da deslembração.
O silêncio
agita sombras.
O que buscais amados mortos
pisando com pés de flores:
o odor de dias idos
nas magnólias?
Raízes
de que saudade?

Ah delírio de girassol da noite!

Só o vento desliza

Os amores-perfeitos (eles buscam) e outros
de azulada memória. (SILVA, 1999, p.139)

O poema aborda a inversão por meio de diversos elementos. O primeiro deles e o principal é os mortos, que conseguem desempenhar ações dos vivos, pois eles chegam de algum lugar, possivelmente do mundo inferior, e passeiam por um jardim, caracterizado pelo título do poema como noturno. Tal adjetivo poderia nos remeter ao espaço do cemitério, tendo em vista que a paisagem deste lugar assemelha-se a um jardim considerado noturno por conta da noção sombria de ser morada dos mortos.

Ademais, neste poema percebe-se a referência ao mito de Perséfone devido às imagens que vão sendo elencadas ao longo dos versos. Como ela é a deusa da primavera e das flores, o jardim noturno marca o espaço do mundo subterrâneo, pois “Os mortos chegam/ pisando com pés de flores”. No final dessa estrofe o eu lírico ainda questiona “O que buscais amados mortos/ pisando com pés de flores:/ o odor de dias idos/ nas magnólias? /Raízes/ de que saudade?”.

O valor da vida é verificado quando o eu lírico enuncia que “Luas de nácar desfazem/ na grama/ lúnulas maculas de pólen”, porque o nácar é uma substância que as ostras liberam contra corpos estranhos e é responsável pela formação de pedras preciosas, como a pérola. Por isso, o verbo desfazer pode levar a pensar na vida, que é preciosa, se desfazendo e dando lugar à morte. Ainda nesses versos, é importante observar o isolamento de “na grama” por enjambement, o qual deixa ambíguo o poema, pois, dependendo da forma como o lemos, tanto pode ser as luas de nácar que se desfazem na grama quanto pode ser que sejam as lúnulas manchadas de polén que estão na grama.

Ainda no sétimo verso é preciso destacar a aliteração da letra l, a qual imprime a sonoridade do poema – lúnulas máculas de pólen. Esse recurso também irá aparecer nos verbos do terceiro e quarto versos estabelecendo uma oposição de sentidos entre tocar e temer: “tocam violetas/ temem o brilho das rosas”.

Outro ponto explorado no poema é a questão da memória. No Hades, os mortos deveriam beber do rio Lete para esquecer a vida terrena, assim, a deslembração, citada no nono verso, parece nos dar a ideia de que nos versos seguintes esses mortos querem lembrar-se do que já não é possível, das pessoas amadas e dos momentos vividos (os dias idos).

Segundo Chevalier, a flor é símbolo de passividade, por isso esses mortos têm os pés de flores, assim como a deusa Perséfone desde menina, quando era conhecida por

Koré, tinha um caráter de submissão à mãe, pois antes de ser raptada por Hades, ela era apenas a filha de Deméter, só depois de se tornar esposa do deus avernal é que lhe é atribuída uma função. Isso pode ser comprovado pelo fato de ter sido raptada por Hades, tendo em vista o nível de vulnerabilidade da jovem.

Assim, aos mortos é dada a vida, pois andam, — “tocam violetas/temem o brilho das rosas”. A eles são atribuídas ações e sentimentos, o que representa a antítese vida-morte. Já a violeta, seja a cor ou a flor, é uma imagem recorrente para falar de Perséfone em DFS, como em “Koré (IV)”, que diz “Por que sempre voltas, mendiga,/ com braceletes de ouro e súplices olhos/ de violeta?”

Além disso, a violeta e as rosas são flores relacionadas à morte na mitologia, pois nasce sempre uma planta da morte, do herói, e anuncia a sua ressurreição: do corpo de Osíris³ nasce o trigo, de Átis⁴ as violetas e de Adônis⁵ as rosas. (DURAND, 1997, p.298)

Os poetas místicos reconheciam o entrelaçamento morte-vida. Segundo Dora e Lepargneur,

Na literatura mística constata-se a presença de um *eros autodestruidor*, em evidência na obra de Angelus Silesius, repetidamente ferido em seu percurso de vida pela perda de seres amados e pelo sentimento consequente de abandono. O amor deve unir o sujeito e o objeto de seu *élan*, mas “algo deve morrer” (Tauler). Silesius dirá: “Ninguém ama a Deus como é preciso, se não desprezar-se a si mesmo.” Trata-se, nem mais nem menos, da parábola do grão que deve morrer para dar fruto e renascer, prefigurando o mistério pascal. (LEPARGNEUR e SILVA, 1986, p.53)

As contradições vão se estabelecendo e ganhando proporção conforme o poema avança: os mortos que andam, o silêncio que agita sombras, o girassol noturno. Esta última imagem ganha uma força maior, pois o verso aparece isolado no poema, em uma única estrofe, e o fato de ser uma flor que acompanha o percurso do sol se opõe com a escuridão da noite. Assim, a poeta coloca em evidência um elemento solar junto com os elementos lunares (luas de nácar, lúnulas), os quais conjugam com as flores (violetas, rosas, magnólias e amores-perfeitos). De acordo com Durand,

[...] o ciclo vegetal, que se fecha da semente à semente ou da flor à flor, pode ser, tal como o ciclo lunar, segmentado em rigorosas fases temporais. Há mesmo sempre no enterramento da semente um tempo morto, uma latência que corresponde semanticamente ao tempo morto das lunações, à “lua negra”. (DURAND, 1997, p. 296)

³Deus egípcio ligado à vegetação e responsável por julgar os mortos.

⁴Conhecido na mitologia grega por sua automutilação, morte e ressurreição, representa os frutos da terra, os quais morrem no inverno para nascerem novamente na primavera.

⁵Jovem grego que a partir da disputa entre Perséfone e Afrodite, torna símbolo da vegetação, pois deveria ficar com a deusa avernal durante uma parte do ano e depois retornar à terra para junto da deusa do amor.

Dessa forma, percebe-se o ciclo de vida, morte e ressurreição que as imagens do poema vão tecendo ao longo dos versos. E é por causa dessa relação com esses ciclos que se verifica a latência do mito de Perséfone, o qual os representa.

Nos últimos versos há um jogo com a palavra amores-perfeitos a qual tanto faz referência às flores quanto ao que os personagens (os mortos), descritos pelo eu lírico, buscaram. No entanto, só é possível atentar-se para esse fato devido à utilização do pronome eles entre parênteses: “Os amores-perfeitos (eles buscaram) e outros/ de azulada memória.” O que responde a pergunta feita pela voz poética quando indaga anteriormente: “O que buscais amados mortos.”

Segundo Chevalier, a cor azul representa o indefinido e o real dá lugar ao imaginário. O azul celeste corresponde ao mundo onírico, assim o pensamento consciente abre espaço para o inconsciente.

Dessa forma, percebe-se que o homem contemporâneo tem medo da morte porque assim como os mortos do poema ele teme o esquecimento, não das suas memórias, mas receia que as pessoas com as quais conviveu não se lembrem mais dele depois que ele morrer, além de ter o pesar de deixar para trás seus entes queridos.

Outro poema a ser analisado é importante para se pensar a flor enquanto imagem de morte é “A magnólia”. A magnólia, título do poema, pode ser entendida como uma flor de morte para Dora tendo em vista que ela a retoma em outros poemas, como já citado em “Jardim noturno” – “O que buscai amados mortos/ pisando com pés de flores:/ o odor de dias idos/ nas magnólias?” – e em “Lua minguante”, também já analisado anteriormente, o qual descreve um jardim sombrio do qual as magnólias fazem parte.

A magnólia

Sem paixão plantei-a no meio
do jardim. Pesado tributo
à insolvência dos dias

Bandeiras de cor verde-ferrugem
transeunte natureza de amor desvelam
caravela de pássaros e o vento nas ramas
alegre o riso
na onda: o arco-íris.

(Comprei vestidos sem cor
e – pelo verão – esperei
as vergônteas da morte.

A água que bebi era de cinza.)

Nuvens se espedaçam
inflam botões
alvos
sorrisos na relva
e o chá vertido nas flores bebemos
da lembrança.
(Se nasceram luas apenas
e pétalas decepadas
acaso fui eu
acaso fui
eu?) (SILVA, 1999, p.138)

O poema “A magnólia” é marcado pelas oposições, a exemplo do que ocorre entre as estrofes 1 e 2, já que na 1 há um tom melancólico interrompido na estrofe 2 pelo tom bem humorado, pelo riso, o arco-íris. O que marca essa mudança é a imagem da “caravela de pássaros” e o vento, pois este com sua força leva o que está pela frente e consegue mudar a paisagem, desfolha as plantas, ou as faz vibrar, como se estivessem felizes com a agitação ao lembrarem braços se agitando no alto. – “e o vento nas ramas/ alegre o riso”.

Ao longo dos versos vai se delineando o espaço de um jardim, no qual uma magnólia é plantada. Apesar de na primeira estrofe não citar o nome da flor, ela é referenciada pelo pronome “a”, em “plantei-a no meio/ do jardim.”, logo nos dois primeiros versos, recuperando o título do poema. Parece haver toda uma simbologia ao se plantar essa flor, já que é colocada no meio do jardim como pagamento de uma dívida – “Pesado tributo/ à insolvência dos dias.”, logo sua presença é uma oportunidade de se lembrar da sentença de morte todos os dias.

O estado de melancolia do eu lírico é reforçado pela noção de que ele espera por sua morte, veste-se de luto, mas precisa esperar o verão passar: “Comprei vestidos sem cor/ e – pelo verão –esperei/ as vergônteas da morte.”, o que lembra a deusa Perséfone que aguarda o outono chegar para voltar ao mundo dos mortos. Além disso, a cor cinza remete à tradição judaica de se vestir de cinza quando estão tristes. O ato do eu lírico de tomar uma água de cinza recupera dois elementos sagrados no Cristianismo – água e cinza –, sinais de renascimento. O primeiro tem o poder de purificar os pecados, por exemplo, pelo batismo, e o segundo simboliza o Cristo vitorioso sobre a morte, no caso da Quarta-feira de Cinzas.

As estrofes vão se alternando entre o que se passa com o eu lírico e o que se passa no jardim. Enquanto sua espera pela morte é permeada pela tristeza, a natureza está

radiante, há a sugestão de que as flores de magnólia começam a brotar – “inflam botões/alvos /sorrisos na relva” – e logo suas pétalas vão caindo como se fossem dentes, por isso o chão cheio delas assemelha-se a um sorriso deixado na grama.

Sobre a cor branca atribuída a essa flor, Chevalier diz que ela significa transitoriedade, pois ora pode representar o começo, ora o final da vida, isso porque é uma cor relacionada ao ritual de passagem de morte e ressurreição, o que pressupõe o fechamento e início de um ciclo.

El blanco del oeste es el blanco mate de la muerte, que absorbe el ser y lo introduce en el mundo lunar, frío y hembra; conduce a la ausencia, al vacío nocturno, a la desaparición de la conciencia y de los colores diurnos. El blanco del este es el del retorno: es el blanco del alba, cuando la bóveda celeste reaparece vacía aún de colores, pero rica del potencial de manifestación que ha recargado al microcosmo y al macrocosmo, cual pilas eléctricas, durante su estancia en el vientre nocturno, fuente de toda energía.(CHEVALIER, 1986, p. 190)

Além das flores brancas há a imagem das nuvens fragmentando-se, as quais são símbolos diurnos, relacionados à promessa de retorno e um novo dia. Outro símbolo de regeneração dos tempos é o arco-íris, de acordo com o Cristianismo, pois é o sinal da aliança que Deus faz com Noé após a interrupção do dilúvio.

Na última estrofe, as pétalas despedaçadas são reforçadas pelos versos que vão se fragmentando e, por sua vez, relacionam-se à vida que vai se desfazendo e dando lugar para a morte, ao mesmo tempo em que o dia vai dando lugar para a noite, já que as nuvens espedaçadas parece terem ido embora, após aparecer a imagem da lua que nasce.

Citando o caso de uma médica que procura melhorar o estado de uma paciente esquizofrênica, Durand fala sobre a importância da cor verde nesse processo. Segundo ele, o “verde desempenha isomorficamente um papel terapêutico porque é assimilado à calma, ao repouso, à profundidade materna.” (DURAND, 1997, p. 220) Dessa forma, a paisagem descrita pelo eu lírico de “Bandeiras de cor verde-ferrugem” contribuem para a configuração de um cenário rodeado de serenidade que, de certa forma, é o mesmo dessa voz poética que aguarda sua morte.

Na última estrofe, a sentença de morte se aproxima, o que é constatado pelas pétalas das flores que se despedaçam com o nascer da lua, a qual marca a passagem do tempo, já que no início do poema, na segunda estrofe, é dia pela referência ao arco-íris. Assim, o eu lírico questiona se ele é o culpado pela destruição das flores, tendo em vista que foi ele o responsável por plantar a flor como tributo de morte. Dessa forma, a voz poética se pergunta “acaso fui eu/ acaso fui/ eu?” numa estrutura fragmentada, que se

encerra sem resposta, talvez pela sensação de morte que deveria provocar com o último verso.

Por fim, o poema “Anêmonas” tem uma estrutura parecida com a de “A magnólia”, pois a única referência explícita à flor está no título.

Anêmonas
Do prumo da beleza se inclinam,
o pólen quase negro.
Efêmeras, apenas mais densas que o ar,
intensas para milênios,
adorno da dor nos banquetes
fúnebres.

A vida levam ao extremo
da morte
enquanto o ramo entretece em dedos
a grinalda frouxa:
despedida
de pequenos sóis purpúreos,
résteas de lua

Sorriso que se esvai
na mais bela das bocas. (SILVA, 1999, p. 243)

Segundo alguns poemas de Dora, por exemplo, “Perséfone”, inserido em *Hidrias* (2004), Koré colhia anêmonas no momento em que é raptada por Hades. Além disso, várias imagens sombrias são evocadas em “Anêmonas”, como “o pólen quase negro”, “banquetes fúnebres” e “résteas de lua”.

A característica marcante da anêmona de muitas vezes ter seu pólen da coloração preta ou roxa lembra mais ainda a morte e reforça sua beleza por fazer um grande contraste com suas pétalas que em parte dos casos são brancas, quando seu centro negro, e roxas e azuladas com o centro nos mesmos tons. Esta flor tem uma simbologia diretamente relacionada à morte, pois Adônis foi transformado em anêmona por Afrodite, cuja metamorfose pode ser evocada no poema pela cor púrpura dos sóis citada no verso 12, que remete à imagem da flor.

Múltiplas antíteses vão sendo citadas ao longo do texto, como “efêmeras” em oposição a “milênios”, podendo essa ser relacionada à noção de efemeridade da vida, no entanto quando se vive as ações são intensas no presente em que se desenrolam e podem perdurar por milênios, por exemplo, o trabalho do escritor que é eternizado na escrita. No entanto, quando se pensa na imagem da flor durando ao longo de vários anos – “intensas

para milênios” – remete ao que diz Schopenhauer sobre a perpetuação da espécie, que será citado posteriormente.

A segunda estrofe é a fragmentação dos versos o que permite fazer mais pausas durante a leitura e dá a sensação de prolongamento dessa despedida rumo à morte. Tudo parece indicar que as anêmonas fazem parte de uma coroa de flores de um velório – “adorno da dor para os banquetes/ fúnebres.” – assim, a vida vai se encaminhando para um fim, até mesmo pelo “sorriso que se esvai”, ou seja, ele morre “na mais bela das bocas”.

Outro ponto interessante no poema é a beleza que constantemente é ressaltada, seja pela referência do sorriso, seja pelo aspecto das anêmonas, cujas cores formam um contraste impressionante. O belo que provoca a morte tal como Adônis e gera a dor da despedida, inclusive o jogo entre as palavras “dor” e “adorno” descrevem o que as anêmonas representam no funeral.

3.5. Os ritos de passagem

O poema a seguir “Morte e medo” será analisado para mostrar como a poeta trabalha o tema da morte lidando com um tabu: o que ela significa para as crianças.

Morte e medo

Balançavam-se as crianças
e o vento em suas tranças.
Vagas ânsias faziam-nas sofrer:
o uivo do ermo
os enfermos desaparecidos
sussurrados:
o nada por dizer.

A missa,
as almas mortijas,
lenços molhados, o vento e seus ladridos
correndo em descampados.

A sala de visitas,
abraços demorados

paradas as balanças
e o vento sossegado. Cochicham crianças
mistérios sussurrados:
o nada por dizer.(SILVA, 1999, p. 264)

De acordo com a psicóloga e pesquisadora Maria Júlia Kovács, o ocultamento da morte de ente querido das crianças pode provocar reações não verbais nelas, pois elas

percebem a ausência daquela pessoa e transparecem essa falta em jogos e brincadeiras, como o esconde-esconde. No poema, o balançar das crianças ligado ao silêncio – “o nada por dizer” – reforça a ideia de que essas crianças foram afastadas da morte, mesmo que perto deles seja descrito um cenário de luto – “A sala de visitas,/ abraços demorados” –, o que remonta ao ritual de desejar os pesares à família e amigos do morto.

Assim, o silêncio aparece como ruidoso – “o uivo do ermo” – e os doentes somem, o que pode servir de questionamento para essas crianças ao pensarem para onde teriam ido esses indivíduos. No entanto, se por um lado o silêncio é forte no poema, a musicalidade também, visto que já nos primeiros versos é possível identificar uma rima – “Balançavam-se as crianças/ e o vento em suas tranças.” –, as quais continuam internas no terceiro verso, tendo em vista que o eu lírico enuncia “Vagas ânsias faziam-nas sofrer:”

O vento aparece como elemento importante neste poema, já que surge em três versos diferentes. Sua função vai desde demonstrar as ações das crianças e dos adultos com relação à morte que de inquietas – “Balançavam-se as crianças/ e o vento em suas tranças” –, tornam-se ruidosas por conta dos choros – “lenços molhados, o vento e seus ladridos” –, até silenciar – “paradas as balanças/ e o vento sossegado.”. Assim, o som da sibilante (s), talvez para imitar o barulho do vento, vai se fazendo presente – “A missa, / as almas mortiças/ lenços molhados”, “A sala de visitas/ abraços demorados”. As palavras “missa” e “mortiças” marcam ainda uma rima toante, um tipo de rima não muito utilizada.

O silêncio, os sussurros sugerem a ideia de que algo é mantido em segredo. A morte é secreta para essas crianças que “Cochicham crianças/ mistérios sussurrados:”. A curiosidade delas aflora a imaginação para o que pode estar acontecendo.

Enquanto isso em “Alba de finados” parece já traçar o cenário de um sepultamento, o qual assume um tom parecido com “O Jardim noturno”, pelas imagens que são evocadas pelo desejo que os mortos “sentem” pelas flores. Mais uma vez, as flores são evocadas para a encenação da presença dos mortos entre os vivos, tal como quando se faz uma visita ao cemitério no dia de finados, por exemplo, levando flores.

Alba de finados

Que querem os mortos com nossas flores?

No dédalo de túmulos,

dálias ao sol. Buscam o nome

onde pousar pétalas.

Um nome
para acolher passos e gestos.

Entre máquinas dos túmulos
seguimos pétreas sendas.
Que querem os mortos com nossas flores?

O nome não achei
e a chuva deslizando, lavando lápides,
cabelos.

Inclinaram-se corolas sob as primeiras gotas.
E um nome surgiu – que eu não sabia ali,
fora do meu peito,
pedindo flores. (SILVA, 1999, p. 265)

O eu lírico já abre o texto com uma pergunta “Que querem os mortos com nossas flores?”, questionando o ritual de levar flores ao túmulo dos mortos. Será mesmo que os mortos precisam delas ou as desejam? A resposta mais provável seguindo a racionalidade é não, já que não saberiam o que se passa na vida terrena.

A respeito desse hábito de visita aos cemitérios levando flores, Philippe Ariès irá dizer que “a visita ao cemitério foi – e ainda é –, na França e na Itália, o grande ato permanente da religião. Aqueles que não vão à igreja vão sempre ao cemitério, onde se adotou o hábito de pôr flores nos túmulos. Aí se recolhem, ou seja, evocam o morto e cultivam sua lembrança.” (ARIÈS, 2012, p. 77)

No poema, a lápide irá receber os gestos do visitante “Um nome/ para acolher passos e gestos”.Nesses versos há alternância entre o artigo indefinido e o definido. Primeiro utiliza-se o definido, o que parece remeter a certeza do nome que o eu lírico procura, e em seguida muda-se para o indefinido, talvez para ressaltar que ele é um entre tantos outros que há naquele lugar.

A sonoridade é algo destacado no poema, principalmente, pelo jogo entre dédalo e dálías, no 2º e 3º versos, além de Dédalo constituir uma imagem forte no poema, já que se refere ao personagem mitológico famoso pela engenhosidade de suas invenções, como o

labirinto do Minotauro e as asas do seu filho Ícaro, e no texto ele é utilizado para se referir a um escultor de túmulos. Essa referência remeteria à genialidade do túmulo, tendo em vista que o espaço do cemitério em muitos países é um verdadeiro local de arte devido à beleza das esculturas que adornam as catacumbas.

O poema se encaminha para um desfecho inesperado tendo em vista que o eu lírico não encontra o nome que procura, mas deixa as flores em um túmulo desconhecido que entre os outros parecia estar sem nenhuma flor deixada sobre ele, por isso é como se aquela lápida desnuda pedisse por elas.

A palavra “sendas” indica o caminho entra as pedras – pétreas – funerárias e essa palavra é utilizada, principalmente, no âmbito religioso e filosófico para designar o percurso espiritual visando um estágio superior de união com o divino. É como se andar por entre os túmulos fosse uma peregrinação, um modo de entrar em contato com a divindade ao se aproximar dos mortos que já estão em contato direto espiritualmente com ela.

Rudolf Otto vai dizer que o numinoso possui caráter ao mesmo tempo fascinante e terrível, algo que pode nos repelir. Esse espaço do cemitério possui algo disso, já que é a sagrada morada dos mortos que convida a entrar e também repele por despertar medo, é o que Otto chama de “harmonia contrastante” (2007, p.68)

Trata-se, na verdade, do mais estranho e notável fenômeno da história da religião. O que o demoníaco-divino tem de assombroso e terrível para nossa psique, ele tem de sedutor e encantador. E a criatura que diante dele estremece no mais profundo receio sempre também se sente atraída por ele, inclusive no sentido de assimilá-lo. O mistério não é só o maravilhoso [wunderbar], mas também aquilo que é prodigioso [wundervoll]. Além de desconcertante, é cativante, arrebatador, encantador, muitas vezes levando ao delírio e ao inebriamento – o elemento dionisíaco ente os efeitos do nume. (OTTO, 2007, p. 58)

O divino é despertado no espaço do cemitério pela crença religiosa de salvação após a morte desde que o homem seja absolvido dos seus pecados por meio dos sacramentos, a exemplo do catolicismo, como a confissão e a extrema unção, sendo esta dada a todos os fiéis antes de morrer, logo a promessa de salvação deve ser cumprida. Ao adentrar nesse espaço de morada dos mortos, o indivíduo entra em contato com um ambiente sagrado, percorre as “pétreas sendas” que propiciam uma breve aproximação do divino gerado pela morte, do desejo de transcendência.

3.6. Morte como metalinguagem do processo de criação poética

A palavra poética também pode ser pensada pelo viés de morte e renascimento na medida em que constantemente é resgatada das profundezas do inconsciente do poeta e por vezes assume diferentes significações a cada novo olhar lançado para ela. Dessa forma, há alguns versos do poema “Sol no ocidente” que exemplificam bem esse papel, como quando temos, no verso 10, “no silêncio há ecos”, e estes ecos nada mais são do que as palavras preenchendo as pausas as quais imprimem ritmo ao poema, tal como as rupturas dos enjambements. E eis que a palavra surge revigorada assim como da morte surge a vida, pois “A palavra mergulha num lago,/ e como Hera, mostra nova face.”, tal como Hera, que além de deusa do casamento, também auxiliava as mulheres e protegia as crianças na hora do parto.

Nos versos de Dora nos quais o processo de criação poética é mobilizado pode se notar a aproximação também com o mito de Orfeu, já que ele desce às profundezas do Hades e retorna, vencendo a morte, tal como o poeta traz a palavra “da morte”. Assim, tanto no poema “Orfeu II” quando em “Órfica” a poeta trabalha com a meta-poesia.

No poema “Nascimento do poema” é possível identificar o eu lírico como alguém que conta como se dá o processo de criação poética, o qual pode ser relacionado à Perséfone, pois assim como a deusa que vem do mundo dos mortos trazendo vida à terra, a voz poética enuncia que o poema precisa vir de longe, de um vento antigo ou da morte. Desse modo, da mesma forma que a filha de Deméter sai do mundo sombrio e renasce na terra, também o poema “desperta para o rito da forma”.

É preciso que venha de longe
do vento mais antigo
ou da morte
é preciso que venha impreciso
inesperado como a rosa
ou como o riso
o poema inecessário.

É preciso que ferido de amor
entre pombos
ou nas mansas colinas
que o ódio afaga
ele venha
sob o látego da insônia
morto e preservado.

E então desperta
Para o rito da forma
Lúcida
Tranquila:
Senhor do duplo reino
Coroadado
De sóis e luas. (SILVA, 1999, P. 39)

Nas duas primeiras estrofes, o eu lírico descreve o que é necessário para que o poema nasça, por isso são iniciadas pelos verbos “é preciso”. Para ilustrar esse processo, há um jogo de palavras que pode ser verificado a partir do quarto verso, pois a voz poética enuncia “é preciso que venha impreciso/ inesperado como a rosa/ ou como o riso”. Além disso, uma rima é estabelecida entre as palavras impreciso e riso, a qual demonstra que uma palavra vai invocando a outra, e o que precisa vir aparece isolado no último verso dessa estrofe: o poema inecessário. Aqui se utiliza uma palavra incomum, pois o contrário de necessário é desnecessário, no entanto, pressupõe-se que a poeta só anexa o prefixo de negação i- a necessário por motivos sonoros já que durante a leitura o i quase não é ouvido enquanto o prefixo des- seria bastante audível.

Sobre a sonoridade do signo Alfredo Bosi irá dizer em sua obra *O ser e o tempo da poesia*, que

O som do signo guarda, na sua área e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo. O percurso, feito de aberturas e aperturas, dá ao som final um proto-sentido, orgânico e latente, pronto a ser trabalhado pelo ser humano na sua busca de significar. (BOSI, 2000, p.52)

Portanto, percebe-se uma determinação na escolha das palavras para criar o efeito desejado por um poeta, o que é demonstrado nesse poema ao abordar o fazer poético.

Já na segunda estrofe desse poema, tem-se elencadas temáticas possíveis de fazer com que o poema surja, tais como a dor de amor, paisagens ou o ódio e de algum lugar esse poema precisa aparecer nem que seja a partir dos momentos de insônia do poeta.

Na terceira e última estrofe, descreve-se o processo final da criação poética, pois as palavras irrompem na mente do escritor para depois despertarem para “o rito da forma”.

As imagens do sol e da lua, no final do poema, representam o que se pode compreender como inspiração e técnica que atuam no momento da criação poética. Além disso, a pesquisadora Enivalda Nunes Freitas e Souza irá dizer que

Ao buscar Euridice no reino da morte e arrebatá-la de lá, Orfeu dar-lhe-ia um outro nascimento, integrando, pelo poder de sua criação, alma e matéria. O nascimento do poema também coloca o poeta operando o rito de fundir a

linguagem à matéria buscada. Antes de se dar ao apolíneo renascimento – “o rito da forma/ lúcida/ tranquila” – o poema conhece o agito dionísio e, sobretudo, a morte órfica. (SOUZA, 2013, p. 111)

Um elemento deste poema que merece ser destacado é a pomba, pois esta também será retomada no poema abaixo. De acordo com as significações desse símbolo, pode-se interpretá-la tanto como um elemento que representa as relações amorosas entre casais quanto como algo cristão, o que volta à simbologia sacra bastante utilizada por Dora, assim o trabalho do poeta pode ser considerado sagrado.

A pesquisadora Ana Cristina Joaquim não acredita que essa metalinguagem utilizada por Dora não tenha de fato preocupado a poeta paulista. Para a estudiosa, o que ocorre é que

ao evocar o Poema (palavra que ela faz questão de grafar em maiúsculas) Dora não está verdadeiramente interessada nos mecanismos da linguagem no sentido em que o estariam os analistas e os gramáticos ou mesmo aqueles poeta para quem a linguagem verbal é o centro de interesse. O uso que Dora faz da metalinguagem ultrapassa o artifício escritural para iluminar a existência mesma: ao colocar em foco o ato da escrita e seu resultado – o poema – ocorre a revelação de uma existência plena e transumana. (JOAQUIM, 2015, p. 83)

Portanto, não se trata de falar sobre o modo como o poema se constitui, mas sim da força expressiva que ele representa. Da mesma forma, é grande a vontade de que o poema surja na mente do eu lírico, mas para isso é preciso haver um ritual verbal a ser desempenhado, o qual se inicia, por vezes, pelas noites sem dormir do poeta em busca do poema perfeito, após a palavra surgir de alguma forma na sua cabeça – “é preciso que venha impreciso/ inesperado como a rosa/ ou como o riso”. Por surgir impreciso, é necessário que ele tome forma, assim inicia-se o ritual de selecionar quais palavras são melhores que as outras.

Entrando um pouco nas crenças da Grécia Antiga, a sacralidade é resgatada na parte I do poema “Orfeu”, quando o sujeito lírico coincide com o próprio Orfeu, poeta e músico, que com sua lira canta canções no mundo dos mortos para tentar resgatar sua amada e vencer a morte. Dessa forma, na parte II deste poema, o sujeito que colhe o Poema é o poeta, o qual pode ser representado por Orfeu, tendo em vista que o personagem mitológico também tinha a escrita de poemas por ofício.

II
Colheu a flor- o Poema-
Arrancou-o à resina da vida
E entre as páginas prendeu-o
Debatendo-se, vivo.

A fonte alimentou-o nas águas.
E a mão o feriu
Para dispersá-lo
E, nele, o coração. (SILVA, 1999, p. 93)

Num primeiro momento é preciso pensar no significado de as pessoas arrancarem flores no jardim, o que pode ter o sentido de jogar as flores já velhas para renovação, mas, na maior parte das vezes, aquela flor torna-se elemento de decoração dentro de residências e outros espaços. O poema assume o segundo sentido, pois é preso entre páginas para fazer-se belo para os indivíduos que o apreciam.

No entanto, o poema resiste “E entre as páginas prendeu-o/ Debatendo-se, vivo.” E essa resistência pode relacionar-se ao fato de que mesmo que o poeta escreva querendo provocar um sentido, as palavras podem ultrapassar o que foi pretendido e significar muitas outras coisas. É muito comum ao ler algum texto literário se perguntar qual era a intenção do autor, quando, muitas vezes, o entendimento e interpretação do leitor vão além de quaisquer intenções.

Para complementar o processo poético, o eu lírico enuncia que o poema é alimentado pelas águas, cuja simbologia poética é encontrada em Bachelard quando este diz que

A água torna-se assim, pouco a pouco, uma contemplação que se aprofunda, um elemento da imaginação materializante. Noutras palavras, os poetas distraídos vivem como uma água anual, como uma água que vai da primavera ao inverno e que reflete facilmente, passivamente, levemente, todas as estações do ano. Mas o poeta mais profundo encontra a água viva, a água que renasce de si, a água que não muda, a água que marca com seu signo indelével as suas imagens, a água que é um órgão do mundo, um alimento dos fenômenos corrediços, o elemento vegetante, o elemento lustrante, o corpo das lágrimas... (BACHELARD, 1998, p. 12)

As águas serão as responsáveis simbolicamente por dar vida ao poema como num ritual de renovação. Porém, a mão do poeta vai fazendo os ajustes necessários – “E a mão o feriu/ Para dispersá-lo”, a fim de obter o ritmo e a musicalidade pretendidos, para, então, conseguir imprimir emoções por meio dele.

Já em “Órfica”, será abordado com mais detalhes o árduo trabalho que o poeta tem no processo criativo em escolher a palavra certa, além de “lapidar” os versos várias vezes, na tentativa de atingir a forma, a musicalidade perfeita. Por conta disso, trava-se uma luta com os vocábulos, conforme percebe-se abaixo:

Não me destruas, Poema,
enquanto ergo
a estrutura do teu corpo
E as lápides do mundo morto.
Não me lapidem, pedras,
se entro na tumba do passado
Ou na palavra-larva.
Não caias sobre mim, que te ergo,
ferindo cordas duras,
pedindo o não-perdido
do que se foi. E tento conformar-te
à forma do buscado.
Não me tentes, Palavra,
além do que serás
num horizonte de Vésperas. (SILVA, 1999, p. 89)

É como se o poema fosse mais forte que a poeta, por isso ela luta constantemente com ele na tentativa de que ele não a vença. É o que também irá dizer Ana Cristina Joaquim ao afirmar que neste poema

O Poema é definitivamente uma entidade superior e consequentemente atesta-se a fragilidade da poetisa diante desse ofício que é mesmo sagrado (e assim o qualificamos, uma vez que, entre outras coisas, a escrita implica na lide com “o mundo morto”, o maior de todos os mistérios, a maior das ocultações). (JOAQUIM, 2015, p. 88)

Nesse confronto com o poema, a poeta conversa com ele, como se através do diálogo pudesse convencê-lo a não derrotá-la. Assim, as marcas de 2ª pessoa tornam-se evidentes – “a estrutura de teu corpo” (verso 3), “Não caias sobre mim, que te ergo,” (verso 8), “E tento conformar-te” (verso 11) – e os vocativos, como “Poema”, “pedras”, “Palavra”.

Outro ponto interessante é o jogo que a poeta faz com a “palavra-larva” – que significa aquela palavra primeira antes de passar pelo processo de ressignificação quando estão juntas com outras e também é perceptível o rearranjo que (pa)lavra faz virar larva – e com os versos 11 e 12 – “E tanto conformar-te/ à forma do buscado.”, já que a palavra forma encontra-se dentro de conformar-te, o que reforça a noção de que é preciso dar uma forma para o poema.

Porém, a resistência do poema é ressaltada várias vezes pelas ações que o eu lírico executa. Uma delas é o ato de erguê-lo, citado em dois versos distintos (2 e 8) – “Não me destruas, Poema,/ enquanto ergo/ a estrutura do teu corpo”; “Não caias sobre mim, que te ergo,”. Isso dá uma noção de verticalidade, tal como Orfeu vem do mundo inferior, passa

por provações para tentar resgatar sua amada. O poeta precisa também extrair a “palavra-larva” do fundo de sua mente, vivências e emoções para externalizá-la na página.

Mais uma vez, Enivalda irá afirmar que

Vivendo a mesma experiência de Orfeu, a da dúvida – é mesmo Eurídice ou estão me enganando? -, a do zelo – e se ela tropeçar? – e do amor excessivos, tem-se a luta desesperada do poeta com uma entidade ambígua, enganadora, entre a matéria e a ideia, entre o conhecido e o desconhecido, entre a razão e o ímpeto, a Palavra, esse poder extraordinário que foi dado aos homens. (SOUZA, 2013, p. 109)

Além disso, a pesquisadora Ana Cristina Joaquim diz que neste poema se faz presente o tempo cíclico e a noção de eternidade, já que

seria o próprio poema uma maneira de atualização da eternidade e, mais além, a escrita do poema seria o exato desafio de “conformação” dessa verdade transcendental ao mundo humano, que acaba por ser, de acordo com essa perspectiva, o mundo da busca (conforme lemos nos penúltimos versos: “E tento conformar-te/ à forma do buscado”) e, sempre importante ressaltar, toda busca denuncia a incompletude que a motiva... (JOAQUIM, 2015, p. 89)

Essa incompletude do indivíduo nunca vai ser totalmente satisfeita, pois por mais que ele consiga alcançar determinado objetivo, outro vai ser colocado no lugar.

5. OS POEMAS E A MORTE

5.1. O sagrado na contemporaneidade

No poema “Sol no ocidente”, nota-se a necessidade de se resgatar a sacralidade das coisas. Para atingir tal objetivo, percebe-se que o eu lírico enuncia que “no nada afundamos sem compreender ou compreendo tarde demais”, o que parece ser esse aprofundamento do indivíduo em Si-mesmo, o qual “sendo inconsciente e representativo do sacro, o que dele vem não se reduz à fantasia mental de um ego arbitrário” (LEPARGNEUR; SILVA, 1997, p.49-50). E o sagrado é evocado a partir da imagem do templo e de Hera.

Sol no ocidente

Os maus poetas sempre disseram que o sol agonizava,
ancião apoplético, a cabeça imensa

plantada no horizonte.

Agora vejo que os maus poetas também dizem a verdade.
aí estão as frestas por onde escapa a vida
e a morte parece um verme no fruto que renasce.

O que vai nascer depois de tudo? Pois é preciso que nasça.
Das ruínas fumegantes, das cisternas do Nada.
Entre os degraus dos templos a erva recomeça.

No silêncio há ecos. A palavra mergulha num lago
e, como Hera, mostra nova face. Mas parece
que a nossa morte é mais funda e nos excede.

No nada afundamos sem compreender ou compreendendo
demais. A morte. Quem sabe é bela sob a máscara?
Quem sabe é a vida que buscamos? Quem sabe?
Agora tudo é rápido. Os médicos têm pressa,
há um excesso de agonias. E o problema da saúde:
que fazer com ela? – O sol agoniza no horizonte.

Há um avesso das coisas, um remendo possível,
um remédio para a dor do amanhã? Chi losà?
O cortejo fúnebre avança, em toda pompa.

A melancolia, escura amiga de fígado delicado,
é o que temos, os termos do esperar, mão apoiada à face.
A paciência como ciência da paz? As crianças estão inquietas.

Há o Yoga, o xadrez, o ruído além da música
e o recurso derradeiro da docilidade,
branda agonia que deixa ser o que será. (SILVA, 1999, p.76)

O poema parte de uma imagem desgastada – o sol agoniza – para recriá-la por meio da associação com a palavra, com a morte e com o renascimento. Esse sol está se pondo, já que está no Ocidente, e agonia é o sinal da despedida, como se ele não quisesse partir. Ao que tudo indica é o encerramento de um dia tendo em vista que a imagem do ancião apoplético, com o qual o sol é comparado, marca a ideia de proximidade com a morte. Também, há a ideia do “cortejo fúnebre que avança, em toda pompa”, na sexta estrofe, que reforça a imagem da noite chegando. Dessa forma, os maus poetas afirmavam que a imagem do sol se pondo gerava agonia, por trazer a escuridão, coloca fim à vivacidade das coisas – “Aí estão as frestas por onde escapa a vida/ e a morte parece um verme no fruto que renasce”. Inclusive, o verme é responsável por corroer os seres já em estado de putrefação, o que reforça a noção de que a vida vai se esvaindo.

No entanto, o eu lírico não perde a esperança, pois acredita que deve haver um recomeço – “O que vai nascer depois de tudo? Pois é preciso que nasça. / Das ruínas fumegantes, das cisternas do Nada./ Entre os degraus dos templos a erva recomeça.”.

Nessa perspectiva, a voz poética encara a morte como uma passagem e não como um fim definitivo das coisas.

A renovação também é uma questão importante no poema, assim como “A palavra mergulha num lago/ e, como Hera, mostra nova face”, mostra a regeneração provocada pelas águas. Além do sol, que configura um ciclo, já que nasce todos os dias, dando início a um novo dia. Dessa forma, quando se fala em morte no poema, pode-se pensar na noção de retorno proposta por Schopenhauer, pois segundo ele

Sempre e por toda parte o círculo é o autêntico símbolo da natureza, porque ele é o esquema do retorno. Este é de fato a forma mais geral da natureza, que ela adota em tudo, desde o urso das estrelas até a morte e nascimento dos seres orgânicos, e apenas por meio do qual, na torrente incessante do tempo e de seu conteúdo, torna-se possível uma existência permanente, isto é, uma natureza. (SCHOPENHAUER, 2004, p. 84)

Nessa perspectiva, o título do poema já remete à morte, visto que o sol nasce no Oriente e se põe no Ocidente. Assim, ele traz uma nova significação para o símbolo solar, pois este, na maioria das vezes, associa-se à vida por ser o responsável por irradiar o calor necessário aos seres vivos para a sobrevivência destes.

Além disso, na primeira estrofe, o eu lírico cita o sol como elemento que aparece na poesia, pois os maus poetas o relacionavam com a morte, já que nesses primeiros versos a apoplexia atribuída ao astro evidencia a perda da vida. No entanto, essa afirmação configura-se uma antítese, porque o nascimento de um novo dia, muitas vezes associado à esperança e renovação dos tempos, também pode trazer a morte consigo, tendo em vista que tal elemento pode queimar e matar.

Assim, de acordo com Chevalier,

El sol inmortal «sale cada mañana y descende cada noche al reino de los muertos; por consiguiente, puede llevar consigo a hombres y, al ponerse, matarlos; pero, por otra parte, puede al mismo tiempo guiar a las almas a través de las regiones infernales y volverlas a llevar al día siguiente, con la mañana, a la luz. Función ambivalente de psicopompo asesino y de hierofante iniciático... Una simple mirada a la puesta de sol puede acarrear la muerte, según algunas creencias (CHEVALIER, 1986, p.949)

Dessa forma, o sol do poema traz a morte e melancolia, a qual, segundo Starobinski “é talvez o que há de mais característico das culturas do Ocidente. Nascida do esvaziamento do sagrado, da distância crescente entre consciência e divino, refratada e refletida pelas obras mais diversas [...]” (STAROBINSKI, 2014, p. 07)

No entanto, este sol que traz melancolia não dissipa a esperança do eu lírico que na terceira estrofe indaga “O que vai nascer depois de tudo? Pois é preciso que nasça.”, numa

clara busca pela sacralidade, pela crença em algo. Um exemplo disto são os versos subsequentes, em que se enuncia a erva que nasce do nada, o que remete à imortalidade da espécie definida por Schopenhauer quando diz que

Assim tudo dura só um momento e corre para a morte. A planta e o inseto morrem no fim do verão e o animal e o homem, depois de alguns anos: a morte ceifa incansavelmente. Entretanto, malgrado isso, e como se não fora no todo assim, e tudo está sempre aí no seu lugar e na sua posição, justamente como se tudo fosse imperecível. A planta sempre verdeja e floresce, o inseto zune, o animal e o homem estão aí em indestrutível juventude, e as cerejas já milhares de vezes fruídas, nós as temos, a cada verão, de novo diante de nós. Também os povos estão aí, como indivíduos imortais, mesmo se às vezes mudam de nome. (SCHOPENHAUER, 2004, p. 87)

Sempre haverá uma erva para nascer. No entanto, mesmo “no fruto que renasce” a morte está presente, já que esta é a única certeza do homem no mundo – a de que um dia tudo terá seu fim. Por isso, ela é comparada a um verme, o qual é responsável por despertar o olhar do indivíduo para a realidade, já que ele deixa de ver só a beleza das coisas, ou seja, a “indesejada das gentes” quebra o encanto diante da vida que o nascimento de um ser traz.

Por outro lado, a religião surge como um consolo sobre esta morte, assim como diz Schopenhauer ao afirmar que

Com a razão apareceu, necessariamente entre os homens, a certeza assustadora da morte. Mas, como na natureza, a todo mal sempre é dado um remédio, ou, ao menos, uma compensação, então a mesma reflexão, que originou o conhecimento da morte, ajuda também nas concepções metafísicas consoladoras, [...] Sobretudo para esse fim estão orientadas todas as religiões e sistemas filosóficos, que são, portanto, antes de tudo, o antídoto da certeza da morte. (SCHOPENHAUER, 2004, p.59)

Do mesmo modo o eu lírico busca “um remédio para a dor do amanhã”, que seja capaz de aliviar a agonia tão presente no poema. Assim, por meio de constantes indagações, procura-se uma forma de amenizar tal estado, com, “quemsabe”, a paciência e espera.

O sol e a melancolia

A melancolia que o sol suscita no poema já foi abordada por Starobinski (2004), quando este faz um estudo sobre a poesia de Charles Baudelaire. Assim, segundo o estudioso “na cultura do Ocidente, e durante séculos, a melancolia foi inseparável da ideia que os poetas nutriam sobre sua própria condição.” (STAROBINSKI, 2014, p.11)

Sobre a melancolia, Freud a distingue do luto, pois, de acordo com ele, a primeira deve ser tratada como patologia, enquanto o segundo não. Dessa forma, no poema tal

doença aparece personificada, inclusive, o eu lírico chama-a de amiga “A melancolia, escura amiga de fígado delicado,/ é o que temos, os termos do esperar, mão apoiada à face.”. Além disso, o verbo “ter” aparece conjugado na primeira pessoa do plural, o que comprova que esta não é uma condição apenas da voz poética, mas quem sabe da sociedade ocidental como um todo, se pensarmos na referência ao Ocidente do título, no entanto pode ser pensado também como um estado de seus leitores.

Isso porque o sol assume uma significação negativa. Segundo Starobinski,

O meio-dia é a hora do demônio e da acedia exasperada. É a hora em que a luz aparentemente triunfante suscita o assalto de seu contraditor; a hora em que a vigilância extrema que se prescreve ao espírito é vencida insidiosamente pela sonolência. A lentidão, o torpor estão entre os atributos mais constantes da personagem melancólica, quando esta não é votada à imobilidade completa. (STAROBINSKI, 2014, p. 17)

Assim, volta-se à imagem do eu lírico à espera de que algo aconteça, “os termos do esperar”. Logo, o sol virá trazendo um novo dia e junto dele o desconhecido o que gera o questionamento do eu lírico “quem sabe?”, numa constante indagação sobre esse futuro obscuro. Inclusive, é interessante ressaltar a postura do melancólico no poema, o qual está com a “mão apoiada à face”, numa demonstração de resignação.

Dessa forma, o poeta penetra nas profundezas de Si-mesmo em busca da palavra perfeita a qual propicia uma ponte com o sagrado. Assim, o eu lírico de sua poesia clama por alguém que consiga dar ordem ao caos da contemporaneidade gerado pela melancolia, pelo avesso das coisas no mundo ocidental. Nessa perspectiva, o Yoga e o Xadrez aparecem como atividades que reforçam a postura de aceitação da morte, por configurarem passatempos pautados na tranquilidade e paciência, os quais propiciariam fugir da higienização do mundo moderno e levaria a reflexão sobre a morte – “paciência como ciência da paz.”

Além disso, Octavio Paz, em *Arco e a Lira* (1982), afirma que “O poema constrói o povo porque o poeta remonta a corrente da linguagem e bebe na fonte original. No poema a sociedade se depara com os fundamentos de seu ser, com sua palavra primeira.” (PAZ, 1982, p.50) Dessa forma, nas estrofes finais do poema é possível notar a descrença do homem contemporâneo que em tempos de agonia busca certa distração nas atividades modernas, e o consolo desse poeta, diante de tanta melancolia e falta de fé, talvez seja escrever sobre essa sociedade.

Em *Problema XXX*, Aristóteles vai dizer que os homens de gênio são caracterizados como melancólicos, ou seja, “aqueles que têm um espírito sutil e muita inteligência caem

facilmente na melancolia.” (ARISTÓTELES, 1998, p.60), o que seria o caso dos poetas, principalmente os da segunda fase do Romantismo, lembrados pelo pessimismo, e do spleen baudeleriano.

Numa primeira leitura parece que o poema aborda uma visão estoicista da morte, no entanto o estoicismo não parece ser do eu lírico – “mas parece/ que a nossa morte é mais funda e nos excede”, quando, na verdade, ele fala do homem em geral e acaba se incluindo. Porém nos questionamentos, na 5ª estrofe, sobre uma possível beleza na morte há uma esperança de que de fato ela não seja tão terrível – “Quem sabe é bela sob a máscara/ Quem sabe não é a vida que buscamos?”, assim o verdadeiro sentido estaria na morte.

A melancolia do eu lírico pode ter partido da forma como se morre hoje na contemporaneidade, pois

Há muitas razões para se fugir de encarar a morte calmamente. Uma das mais importantes é que, hoje em dia, morrer é triste demais sob vários aspectos, sobretudo é muito solitário, muito mecânico e desumano. Às vezes, é até mesmo difícil determinar tecnicamente a hora exata em que se deu a morte. (KLÜBER-ROSS, 1996, p. 19)

Logo, a morte ao ser afastada dos familiares e entes queridos vai deixando de ser íntima ao homem e passa a ser vista como algo mecânico. Assim que o indivíduo envelhece e começa a sofrer de algumas doenças os parentes começam a cogitar a possibilidade de entregá-lo aos cuidados de instituições específicas, como hospitais e asilos. Além de que o moribundo vai ficando cada vez mais recluso do ambiente domiciliar até mesmo no momento do velório que já não ocorre com tanta frequência nas casas. O que a poesia de Dora tenta resgatar é essa intimidade do homem com a morte.

5.2. Imaginário e memória em Dora

O tema da morte aparece em DFS em vários de seus poemas e por vezes recupera alguns mitos associados a ele, seja de forma latente ou patente, tais como as narrativas míticas já citadas anteriormente, como Perséfone, Narciso e Orfeu.

Isso ocorre na poesia de Dora, pois, em consonância com o que diz Jung, para o homem moderno, o símbolo perdeu seu valor e precisa ser resgatado, e a partir da poesia a sacralidade simbólica é recuperada. Quando fala sobre a finitude da vida, os poemas da poeta paulista assumem um tom místico e isso pode se dever ao fato de ela ter traduzido poetas como San Juan de la Cruz. Assim, ao escrever a obra *Tauler & Jung: o caminho para o centro* (1997), a poeta paulista e Hubert Lepargneur definem o que é um místico:

Os místicos são as pessoas que têm a coragem de fazer o grande mergulho em si mesmas. Renunciam, ou melhor, deixam a margem da experiência conhecida e se aprofundam no desconhecido e obscuro, na realidade ainda não referenciada que encontram dentro de si mesmas (LEPARGNEUR e SILVA, 1997, p.7)

Será de acordo com essa perspectiva que Dora irá abordar a finitude da vida em seus poemas, porque resgatará imagens arcaicas, centradas nos mitos, a exemplo da flor que aparece tanto no mitologema de Perséfone como em Narciso, a qual, de alguma forma, liga esses dois personagens ao mundo avernal. Além disso, a noite e outras imagens obscuras serão utilizadas para tratar sobre o tema da morte, pois, segundo Durand, apoiado no que diz Novalis,

A noite opõe-se, primeiro, ao dia, que minimiza porque não passa do prólogo dela, depois a noite é valorizada, “inefável e misteriosa”, porque é fonte íntima de reminiscência. Porque Novalis percebeu bem, como os mais modernos psicanalistas, que a noite é símbolo do inconsciente e permite às recordações perdidas “subir ao coração”, semelhantes às névoas da noite. (DURAND, 1997, p. 220)

Por a morte representar um esquema de descida é que ela está ligada, por exemplo, à escuridão e por isso a noite aparece em vários versos de Dora para falar sobre a “indesejada das gentes”(como escreveu Manuel Bandeira), por exemplo, em “Murmúrios”, na última estrofe, quando o eu lírico diz “Suspira a noite no vento vadio. / Amados mortos: tentais dizer/ o quanto amais ainda?”. Por vezes é a presença da lua que traz a ideia noturna, tal como em “Réquiem”: nos primeiros versos, os quais reforçam as imagens ligadas à morte, que já começam pelo título, em que enuncia “O jardim muda com a lua. Choram carpideiras: flores de heliotrópio./ (O amor-perfeito morreu)” (SILVA, 1999, p. 172)e em “Anêmonas”: A vida levam ao extremo/ da morte/ enquanto o ramo entretece em dedos/ a grinalda frouxa:/ despedida/ de pequenos sóis purpúreos,/ résteas de lua”. Aqui, vê a luminosidade solar cedendo à lunar, mas os raios da lua ainda são vistos como prolongamentos do sol. Esta é a compreensão do ciclo morte-vida em DFS: a morte é recomeço.

Nesse sentido, Durand irá dizer que

O simbolismo lunar aparece, assim, nas suas múltiplas epifanias, como estreitamente ligado à obsessão do tempo e da morte. Mas a lua não é só o primeiro morto, como também o primeiro morto que ressuscita. A lua é, assim, simultaneamente medida do tempo e promessa explícita do eterno retorno. A história das religiões sublinha o papel imenso que a lua desempenha nos mitos cíclicos. (DURAND, 1997, p. 294)

Desse modo, a lua também representa a fertilidade e, portanto, o renascimento das coisas, por isso os símbolos de inversão dos quais fala Durand irão aparecer na poesia de

DFS, a exemplo da lua, pois nota-se um certo fascínio da poeta pela morte, já que ela não é abordada em sua obra como algo terrível. Isso reflete o modo de pensar de Dora, o que pode ser comprovado pelo depoimento de Inês, sua filha, à pesquisadora Enivalda Nunes Freitas e Souza. Segundo Inês, sua mãe “falava de uma maneira tranquila sobre a morte, especialmente porque acreditava que reencontraria pessoas queridas das quais tinha saudade.” (SOUZA, 2013, p. 34)

A repetição do ritmo pressupõe o ciclo, por isso é possível aproximá-lo com a morte. Conforme Octavio Paz:

o dinamismo da linguagem leva o poeta a criar seu universo verbal utilizando as mesmas forças de atração e repulsa. O poeta cria por analogia. Seu modelo é o ritmo que movimenta todo o idioma. O ritmo é um imã. Ao reproduzi-lo – por meio de métricas, rimas, aliteraões, paronomásias, e outros processos – convoca as palavras. [...] as frases brotam como jorros ou esguichos. (PAZ, 1982, p. 64)

O ritmo, ao relacionar-se com o ciclo, dá vida às palavras utilizadas pelo poeta e é pautado por uma temporalidade, já que pode ser binário, ternário, etc., ou seja, o tempo também está ligado à morte e relaciona-se mais uma vez com o ciclo.

Assim como a lua tem seus ritmos (e ciclicidade), muitos mitos foram criados para explicar a alternância dos ciclos agrolunares. De igual forma, a poesia de Dora oferece um ritmo circular e o tema morte é sempre retomado. Constantemente este é seguido de um ritmo de descida e, posteriormente, de subida. É um vai-e-vem entre morte e vida.

O ritmo da poesia de Dora procura ainda amortecer a passagem. Por meio de seus versos, desvenda-se o que está no inconsciente e por isso pode ser associado à Perséfone, deusa do mundo dos mortos. Assim, por mergulhar nas profundezas da mente e trazer a palavra para a consciência é que se pode pensar na esposa de Hades como um desdobramento do fazer poético. Da mesma forma, Orfeu ao conhecer o mundo subterrâneo e voltar para a terra, além de estar ligado com a música e com a poesia, pode ser comparado com o mergulho que o poeta faz no inconsciente na busca do ritmo e da palavra exata.

Como Dora, na maioria dos seus poemas, não utiliza formas fixas o ritmo se dá pela musicalidade que vai sendo construída ao longo dos seus versos, tal como ocorre no poema “Recordar II”, no qual as aliteraões em cada sintagma são responsáveis pela sonoridade da primeira estrofe: “Verdes veredas./ Reencontra o coração seu passo:/ risos palavras/ palmas paisagem.” Outro aspecto interessante é a falta de vírgulas, em alguns momentos, o que também irá influenciar no ritmo “cósmico”, aparentemente misturado, mas que obedece a fases.

Em contrapartida, no texto “A métrica é o gado dos deuses”, inserido na obra *A literatura e os deuses* (2004), Roberto Calasso se apropria do hinduísmo e utiliza metáforas para falar sobre a importância do metro para a poesia. Segundo o teórico, sempre que se pensa em métrica, lembra-se da questão rítmica. No entanto, explica que os deuses tornaram-se imortais por conta do metro:

Prajapati fabricou o fogo que era cortante como uma navalha; os deuses, aterrorizados, não se aproximavam; depois, envolvendo-se nos metros, se achegaram, e é daí que os metros tiram o seu nome. Os metros são o poder sagrado; a pele do antílope negro é a forma do poder sagrado; ele usa calçados de antílope; envolvendo-se nos metros, ele se acerca do fogo para não se ferir. (CALASSO, 2004, p.102-103)

Dessa forma, os deuses, para se protegerem, envolveram-se nos “metros” e por conta disso o homem busca imitá-los. O poeta precisa aproximar-se do fogo, ou seja, ele se arrisca no fazer poético, por isso utiliza a métrica seja de forma consciente ou inconsciente. No entanto, há um perigo em se esquecer da importância dela, pois, assim como o gado, o metro “carrega” o sentido, o ritmo do poema. Apesar de DFS não se valer de uma métrica pré-estabelecida, seu ritmo se faz perceptível por ausência de pontuação, pela recorrência temática e pela distribuição de palavras nos versos.

Além disso, Calasso afirma que mente e palavra são elementos que permeiam tudo o que existe e é necessário que estejam juntas para que atinjam os deuses e isso só é possível por meio da métrica. A palavra nunca é inteira e por isso “o metro é o jugo da palavra.” (CALASSO, 2004, p.104)

Assim, o ritmo na poesia desperta para a sacralidade já que coloca o poeta mais próximo dos deuses e em contrapartida essas divindades também podem ser resgatadas por meio dos versos.

Na poesia de Dora, essa sacralidade será recuperada mediante a evocação dos deuses cristãos e pagãos e a ressacralização da natureza, tal como fala Constança Marcondes Cesar, em *Jornal de Poesia*, a qual afirma que na obra da poeta paulista

É preciso dizer que se há uma nota dominante, na evocação da sacralidade arcaica, tornando os deuses presentes e vivos, o que sugere um neo-paganismo, Dora, já em *Andanças* anuncia um certo vínculo com o cristianismo, que será retomado de modo a ser conciliada a sua mensagem com a dos deuses arcaicos. Poderíamos dizer que na busca do sagrado Dora faz um itinerário que começa pela recusa do cristianismo corrente, recupera o mito vivo, a sacralidade arcaica, e dialoga novamente com o cristianismo, em duas etapas: na primeira, como alguém já tivesse vivido no tempo-limite, na transição da religiosidade arcaica para o cristianismo. (<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag58silva.htm>)

Sobre o sagrado será fundamental recorrer ao pensamento de Rudolf Otto para relacioná-lo com a poesia e a contemporaneidade, assim como aos místicos e à teoria do inconsciente, já que Dora e Lepargneur conseguem estabelecer uma aproximação entre os estudos de Jung, na psicanálise, e de Tauler, na mística. Segundo os autores, tal comparação foi possível, pois

[...] Jung descobriu que entre os arquétipos existe um arquétipo do centro, a quem deu o nome de Si-mesmo. Tal arquétipo é uma espécie de centro ordenador e regulador de todo o psiquismo e coincide admiravelmente com aquilo que os místicos chama de *imago Dei*. Também o Si-mesmo é, ao mesmo tempo, o centro e o todo da psique, podendo-se aplicar a ele a apresentação que são Boaventura faz de Deus. O mais curioso é o que vem a confirmar a descoberta de Jung é que o arquétipo do centro se manifesta através de imagens que os místicos e as religiões de todos os tempos e lugares usam simbolicamente para representar a divindade, seja ela a divindade judaico-cristã, seja qualquer outra. (LEPARGNEUR e SILVA, 1997, p. 8-9)

Como se percebe, quando o homem está buscando o conhecimento de Deus, na verdade, está buscando o conhecimento de si mesmo.

Quando se pensa em poema e poesia não se pode ignorar o que dizem teóricos como Octavio Paz, Emil Staiger, Northrop Frye, Alfredo Bosi, entre outros. Assim, o que diferencia esse gênero de outros é a musicalidade, tal como afirma Staiger, pois

O valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música. É uma música espontânea, enquanto a onomatopeia — *mutatis mutandis* e sem valoração — seria comparável à música descritiva. Nada mais perigoso que uma tal manifestação direta do clima espiritual. Em consequência disso, cada palavra ou mesmo cada sílaba na poesia lírica é insubstituível e imprescindível. (STAIGER, 1977, p.07)

O que nos faz pensar na precisão da palavra poética, a qual é reforçada pelo metro, mesmo que o poema não possua uma métrica regular, já que todos os versos possuem determinada medida. Essa irregularidade imprime certa liberdade criativa, que na visão de Bosi é

A liberdade moderna de ritmos, a que responde uma grande mobilidade no arranjo da frase, é signo de que se descobriu e se quer conscientemente aplicar na prática do poema o princípio duplo da linguagem: sensorial, mas discursivo; finito, mas aberto; cíclico, mas vectorial. (BOSI, 1997, p. 76)

Assim, exploram-se as possibilidades no fazer poético e isso só é permitido pela relação entre poeta e poema, já que

[...] o Poema é a morada do Poeta, como o Poeta é a morada do Poema. [...] o poeta só há de durar enquanto dure seu Poema. E o Poema dura para sempre, para lá da história, quanto o momento genesíaco que lhe deu forma e a liberdade de seu corpo se situa também para lá da história, no regaço do mito, no território numinoso da aurora dos tempos e dos seres, quando os vivos saúdam os mortos e os mortos saúdam os vivos, e a vida e a morte se cantam no mesmo tom na *viola d'amore* do poeta. (MOURÃO, 1999, p. 27)

A teoria do imaginário é importante quando se pensa em memória já que promove um resgate da temporalidade humana por meio de imagens, arquétipos e símbolos. Por exemplo, ao falar sobre o pensamento grego temos a memória divinizada por meio da figura de Mnemosyne, mãe das nove musas. Ela também é responsável pela função poética. De acordo com Vernant

A poesia constitui uma das formas típicas de possessão e do delírio divinos, o estado de —entusiasmo‖ no sentido etimológico. Possuído pelas Musas, o poeta é o intérprete de Mnemosýne, como o profeta, inspirado pelo deus, o é de Apolo (VERNANT, 1990, p.137)

Dessa forma, a poesia é um modo de rememoração. Ainda na obra *Mito e pensamento entre os gregos* (1990), Vernant fala sobre a experiência do poeta de estar no passado e no presente e transitar entre esses tempos por meio de seus versos. Assim, lembrar é, para o poeta, ser conduzido aos primórdios do tempo. Devido ao arquétipo dessa transitoriedade entre tempos ainda é possível relacionar o poeta com Perséfone que vive em dois mundos.

Na obra de DFS os rastros da memória aparecem na obra intitulada *Retratos da Origem* (inserida em sua *Poesia Reunida*) em que ela aborda a história dos seus antepassados, resgatando sua árvore genealógica por meio da crônica aos Bulliarattis, no poema intitulado “Origem”, o qual está dividido em seis partes, encerrando com um epílogo e um posfácio. Esse livro ainda fala sobre a vida na cidade de Conchas onde a poeta nasceu, e de Itatiaia onde morou por um tempo. Bonafim irá dizer que

Retratos da origem, portanto, é o livro em que Dora mais esmiúça sua memória, numa elaboração poética de fina arquitetura, em que tempo e espaço flutuam no embaralhamento dos versos, quebrando-se, assim, a linearidade histórica e a imanência concreta dos espaços. Assim, passado, presente e futuro consubstanciam-se numa mesma unidade, da mesma forma que os mais diversos espaços pretéritos são presentificados, como cenários vivos de uma escrita a arder o passado como um presente perene. (BONAFIM apud 7 faces, 2012, p. 30)

Assim, os poemas vão se referindo à origem, ao nascimento, à infância e os mitos vão aparecendo, como no poema “A porta”, o qual inaugura o livro, em que o símbolo da concha remete tanto ao nascimento da deusa Afrodite quanto à cidade natal de DFS “A concha incrustada no centro do arco/oculta Afrodite”. Essa noção de origem é recuperada nos versos seguintes pela menção a Calábria, região italiana em que começou a linhagem familiar de Dora. Essa porta é uma passagem ao passado, pois o eu lírico enuncia “e toda Calábria/ abri-me a porta!”

Não é só neste livro que se pode notar os rastros de memórias. Em outras obras é possível perceber tal temática quando se fala da finitude da vida, assim aparecem questões como a imaginação, a lembrança no espaço do jardim, por exemplo, nos versos do poema “A magnólia” em que a voz poética diz “e o chá vertido nas flores bebemos/ da lembrança.”, já que os versos da estrofe anterior falam de alguém à espera da morte.

Além disso, nesse mesmo cenário é evocada a questão do esquecimento das memórias como a deslembração em “Jardim noturno” e já que o poema fala de morte não se pode deixar de pensar no rio Lete, pois segundo a tradição grega,

Antes de penetrar na boca do inferno, o consultante, já submetido aos ritos purificatórios, era conduzido para perto das duas fontes chamadas *Léthe* e *Mnemosýne*. Ao beber na primeira, ele esquecia tudo da sua vida humana e, semelhante a um morto, entrava no domínio da Noite. Pela água da segunda, ele devia guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo. À sua volta, ele não se limitava mais ao conhecimento presente; o contato com o além lhe havia trazido a revelação do passado e do futuro. (VERNANT, 1990, p. 144)

Enquanto o esquecimento é necessário para quem morre, a memória é fonte de imortalidade para quem chega ao mundo avernal e consegue se lembrar da vida terrena. Assim, memória e esquecimento também são necessários na vida cotidiana do homem contemporâneo, pois só é possível se lembrar de algo que já foi esquecido em algum momento.

Além disso, se pensarmos no que Mircea Eliade fala em *O mito do eterno retorno* (1992) sobre arquétipo, mito e rituais, percebemos que os homens de diferentes culturas possuem conhecimentos em comum que se repetem ao longo do tempo. Uma tradição é passada de geração a geração na tentativa de resgatar a memória dos antepassados daquele povo e preservar sua identidade, conforme pode ser confirmado abaixo:

Nos elementos particulares de seu comportamento consciente, o homem "primitivo", arcaico, não reconhece qualquer ato que não tenha sido previamente praticado e vivido por outra pessoa, algum outro ser que não tivesse sido um homem. Tudo o que ele faz já foi feito antes. Sua vida representa a incessante repetição dos gestos iniciados por outros. Essa repetição consciente de determinados gestos paradigmáticos revela uma ontologia original. O produto bruto da natureza, o objeto modelado pela indústria do homem, adquire sua realidade, sua identidade, mas apenas até o limite de sua participação numa realidade transcendental. O gesto se reveste de significado, de realidade, unicamente até o ponto em que repete um ato primordial. (ELIADE, 1992, p.13)

Assim, mais adiante Eliade continua falando sobre a memória coletiva e como o arquétipo sobrevive ao longo do tempo. Segundo ele

A memória da coletividade é aistórica. Essa afirmativa não implica uma origem popular para o folclore, nem uma criação de caráter coletivo para a poesia épica.

Murko, Chadwick e outros pesquisadores colocaram em destaque o papel da personalidade criativa, do "artista", na invenção e desenvolvimento da poesia épica. Nada mais pretendemos dizer, a não ser que — à parte da origem dos temas folclóricos e do maior ou menor grau de talento encontrado nos criadores da poesia épica — a memória dos eventos históricos é modificada, depois de dois ou três séculos, e de tal maneira que pode encaixar-se na matriz da mentalidade arcaica, a qual não consegue aceitar aquilo que é individual, preservando apenas o que é exemplar. (ELIADE, 1992, p. 44)

É desse modo que DFS resgata os temas míticos em seus poemas, inclusive ela escreveu dois poemas a respeito da divindade responsável pela memória, intitulados “Mnemenósina I” e “MnemósinaII”. No primeiro, o eu lírico pede à deusa “banha em tuas águas minha fonte e me ordenas a lembrança do passado.”, num claro anseio de se lembrar do que ocorre após a morte conforme citado por Vernant sobre os rios no Hades. Já o segundo parece ser um complemento do anterior quando logo no primeiro versos diz “Em seus braços a lembrança me retém.”.

Já Gilbert Durand irá dizer que

Longe de estar às ordens do tempo, a memória permite um redobramento dos instantes e um desdobramento do presente; ela dá uma espessura inusitada ao monótono e fatal escoamento do devir, e assegura as flutuações do destino a sobrevivência e perenidade de uma substância. (DURAND, 1997, p. 402)

Ao voltar no tempo por meio de sua memória o homem consegue reviver sensações, cheiros, etc. por isso o eu lírico do poema de Dora não quer esquecer o passado em “Mnemósina I” enquanto em “Mnemósina II” é estando junto da musa que o desdobramento do presente se dá, já que a voz poética enuncia em seguida “Abro o olhar para a vida que vem e a que se vai.”

Morte e lembrança

Remember

Jazíamos. Sílabas murmuradas
Faziam-te sorrir.
Vivos em nossa eternidade
escutávamos o ermo
onde cantava o mar.

Desenhava-se o antigo rumor
em nosso ouvido.
Maturavam formas
tocando a perfeição.

Vimos a invisibilidade
a graça do existir

e em dádiva mútua sucumbimos.

Agora, que a vida em mim demora
longe dos anos do amor,
retenho-te, pura lembrança:
sem ti, quem sou? (SILVA, 1999, p.81)

Já pelo título podemos imaginar que o poema trata de recordações. No caso, as ações descritas demonstram um tempo de felicidade, mas que ficou no passado, marcado pela noção de musicalidade, provocado pelas “sílabas murmuradas”, pelo ato de ouvir o barulho do mar, pelo “rumor/ em nosso ouvido”.

No entanto, as ações não são executadas por uma única pessoa. O poema é direcionado a alguém com quem o eu lírico fala, o que é constatado pela utilização de marcas de 2ª pessoa – Faziam-te (verso 2), retenho-te (verso 15), ti (verso 16) – e pelo uso da 1ª pessoa do plural – Jazíamos (verso 1) e escutávamos (verso 4), por exemplo. Esse diálogo entre duas pessoas parece ser uma lembrança em comum, por isso os verbos estão predominantemente no passado, com exceção da última estrofe, o que marca uma espécie de ruptura, pois saiu do tempo da recordação e vem para o presente que é onde o eu lírico se situa quando rememora momentos já vividos.

O sagrado também faz parte do poema na medida em que podem ser vistas palavras, como graça e dádiva, muitas vezes, relacionadas ao recebimento de “presentes” de uma divindade ou de algo que seja considerado como divino pelo desejo de quem os recebe. Por exemplo, se esperamos por muito tempo atingir determinada meta em nossas vidas, assim que a alcançamos podemos considerá-la uma graça ou dádiva.

Na estrofe que fala sobre essas duas palavras, confirma-se a ideia de que locutor e interlocutor morreram, e a voz poética fala do lado de lá, o da morte, pois enuncia “Vimos a invisibilidade/ a graça do existir/ e em dádiva mútua sucumbimos.”, o que parece que eles conhecem o Ser e o Nada.

A passagem pelo nada explica-se, nos quadros junguianos, pela necessidade de vivenciar os contrários, indispensável via de acesso à experiência da totalidade, em que podemos decifrar o lugar da transcendência cristã. O nada intermedia nestas condições o trânsito com do eu, da experiência mundana comum para a união mística com a divindade, plenitude do Ser. (LEPARGNEUR e SILVA, 1997, p. 36)

Assim, temos os contrários invisibilidade/existir para dar suporte a essa união mística com a divindade.

Outra figura de linguagem constitui uma imagem importante no poema, na segunda estrofe, onde lemos: “Desenhava-se o antigo/ rumor em nosso ouvido./ Maturavam formas/ tocando a perfeição.” Nesse fragmento é possível imaginar o desenho que as notas musicais fazem para chegar aos ouvidos do eu lírico, além de haver uma ambiguidade no verbo tocar que pode ser pensando tanto como o ato de encostar em alguma coisa, chegar perto, quanto como a ação de fazer ressoar uma música. De acordo com Durand,

A música opera o milagre de tocar em nós o núcleo mais secreto, o ponto de enraizamento de todas as recordações e de fazer dele por um instante o centro do mundo feérico, comparável a sementes enfeitiçadas, os sons ganham raízes em nós com uma rapidez mágica... num abrir e fechar de olhos sentimos o murmúrio de um bosque semeado de flores maravilhosas... (DURAND, 1997, p. 224)

A força provocada pela canção musicada foi comentada também por Rudolf Otto e é importante para entrarmos na análise do poema do próximo tópico. De acordo com o estudioso,

O texto da canção exprime sentimentos “naturais”, como de saudade pela terra natal, de confiança no perigo, esperança por um bem, alegria pela posse: todos esses são aspectos concretos, descritíveis em conceitos, na trajetória humana natural. A música, entretanto, isoladamente, não o faz. Ela desperta alegria e beatitude, lampejos e temores, ímpetos e oscilações na psique sem que a pessoa possa dizer, ou algum conceito que consiga explicar, o que, na música, mexe com ela. (OTTO, 2007, p. 88)

O que reforça a ideia de que a música toca o interior do indivíduo e desperta sensações, por vezes, indescritíveis. Isso é muito perceptível em rituais em que a música é necessária, nas cerimônias religiosas, por mais que o líder fale da melhor forma possível, quando ressoa uma canção ela é capaz de tocar muito mais a alma do indivíduo. Ela é quase que uma ponte direta com o sagrado.

Morte, ausência e memória

O poema “O ausente” da obra *Poesia Reunida* (1999) de Dora Ferreira da Silva foi selecionado para a análise dos aspectos poéticos relacionados à memória. Nele é possível notar as marcas temporais de passado, a latência do mito de Perséfone, o qual demonstra o tempo cíclico das quatro estações além da noção de nascimento, crescimento, maturação, morte e renascimento, fases que podem ser comparadas com o processo de criação poética:

Tudo o que foi luz
e hoje desmaia em trevas
sob a lua errática
e suas confusas pétalas
tudo o que amamos e em desejo tivemos
com sede amarga de posse

em lábios angustiados
renasce deste silêncio de orfandade
e da vida faz cinza
e morte.

O inverno é que não estejas
senão nos olhos áridos da insônia
ai, que não estejas e o sol já não aquece
e o mar não dança entre rochedos
e o pássaro é um triste voo
que adormece. (SILVA, 1999, p.40)

A primeira estrofe do poema lembra muito o poema “Sol no ocidente”, por conta da imagem do sol cedendo lugar à escuridão. Aqui, a luz se esvai e deixa as trevas predominarem, com a presença da “lua errática”. Mesmo na segunda estrofe, quando o sol aparece, ele não aquece, e é reforçado pela noção do inverno, o que nos faz imaginar como são os dias frios, os quais são, muitas vezes, de pouca luminosidade. Além disso, a vida converte-se em morte, tristeza e abandono, o que estaria relacionado com a melancolia também citada em “Sol no ocidente”.

Os verbos no pretérito na primeira estrofe marcam a perda de algo que o eu lírico recorda no momento em que traça uma comparação entre passado e presente quando diz “Tudo o que foi luz/ e hoje desmaia em trevas”. Já na segunda estrofe, é tempo presente e inverno, conforme se constata no primeiro verso dessa parte. Além disso, ele é precedido pela menção à morte, e o pássaro, símbolo de transcendência, também é mencionado.

O silêncio de orfandade pode ser relacionado à falta que o eu lírico sente das coisas que já não fazem parte mais da sua vida. Isso é verificado quando diz “tudo o que amamos e em desejo tivemos/ com sede amarga de posse”. Ademais, em oposição ao verso “renasce deste silêncio de orfandade”, pode se pensar no imaginário que foi criado por Dora em torno do pai que ela nunca conheceu, conforme relatou em entrevistas. No poema “Fantástica”, a poeta escreve “De teia tão fina teci teu rosto/ no tear dos dias”. É uma face imaginada, pois ela não chega a conhecê-lo e em outro poema diz “Não vi teu rosto”.

Assim, o mito de Perséfone pode ser recuperado nesses versos por meio das imagens que são elencadas, alguns até utilizadas em outros poemas de Dora sobre a esposa de Hades, as quais representam antíteses como luz/trevas, vida/ morte, além da lua e das pétalas. Além disso, a presença/ausência pode ser ressaltada, pois é a partir desse par que o poema se desenvolve e Perséfone pode ser aproximada a ele, já que suas idas e vindas do mundo subterrâneo transita entre estar presente num lugar e ausente em outro.

A simbologia da lua está ligada intimamente com a questão temporal conforme irá dizer Gilbert Durand em *As estruturas antropológicas do imaginário*. Segundo o teórico do imaginário

A filosofia que se destaca de todos os temas lunares é uma visão rítmica do mundo, ritmo realizado pela sucessão dos contrários, pela alternância das modalidades antitéticas: vida e morte, forma e latência, ser e não ser, ferida e consolação. (DURAND, 1997, p.295)

Por estar relacionada a esses pares de opostos é que a lua remete ao mito de Perséfone/Deméter, até porque também está associada à fertilidade e aos ciclos vegetais. As pétalas são outro aspecto associado às duas deusas, no entanto o modo como aparece no poema parece estar se referindo a uma flor noturna, já que é quando a luz do sol acaba e a noite se inicia que ela abre suas pétalas.

Além disso, a angústia dos lábios enunciados pelo eu lírico pode fazer menção a alguém que quer falar, mas que por algum motivo não consegue e por isso é silenciado no silêncio que renasce.

Juntamente com a estrutura do poema constituída essencialmente por enjambements nas duas estrofes, a repetição da conjunção “e” e da preposição “em” são fundamentais para dar o ritmo e definir o sentido do poema. Por exemplo, no quinto verso “tudo o que amamos e em desejo tivemos”, a seleção de “em” em vez de “por” ou “com” muda a interpretação, já que a poeta seleciona uma preposição de lugar, contrariando a estrutura gramatical da língua, uma vez que o indivíduo sente desejo por algo, ou tem desejo, portanto está com desejo num momento determinado.

Alguns símbolos intermediários são evocados no poema, o que dá a impressão de uma gradação, pois se por um lado temos vida em oposição à morte, temos também o desmaio e a insônia, ambos marcados pela ausência, o primeiro de consciência e o segundo de sono. Outro elemento é o vocábulo cinza que, se tomado como sendo a cor, não mais é do que a mistura do branco com o preto. Enquanto matéria orgânica, representa o fim de alguma coisa, mas deixa sua marca para lembrar que o objeto em questão foi destruído.

O tempo é o responsável pela finitude das coisas, assim o homem, de acordo com Vernant,

Dominado pela fatalidade da morte que orienta todo o seu curso, o tempo no qual se desenrola a sua existência aparece-lhe como uma força de destruição, arruinando irremediavelmente tudo a que seus olhos significa o preço da vida. A tomada de consciência mais clara, pela poesia lírica, de um tempo humano esvaindo-se sem retorno ao longo de uma linha irreversível, revela a ideia de uma ordem inteiramente cíclica, de um renascimento periódico e regular do universo. (VERNANT, 1990, p. 157-158)

Na segunda estrofe do poema, pode-se pensar em Perséfone pelas imagens que vão sendo evocadas ao longo dos versos, pois quando a voz poética enuncia “O inverno é que não estejas” e esse sentido é completado pelo o sol que já não aquece. A imagem dos olhos que estão áridos de insônia se opõe a metáfora do pássaro, o qual “é um triste voo/ que adormece.”

Assim, a ausência é produto de uma falta de um ser ou objeto que só pode se fazer presente a partir da memória no momento de rememoração. A poesia nasce dessa falta e constitui o ciclo do qual a morte também faz parte, além de que o poeta consegue fazer eternizar momentos e pessoas por meio de sua escrita, como fez Dora ao dedicar uma seção de poemas intitulada “Inscrição para os vivos”, na qual homenageia e eterniza pessoas queridas que já haviam morrido, por exemplo, Jung, Cecília Meireles e o seu próprio marido Vicente. Nessa perspectiva, “a memória pertence de fato ao domínio do fantástico, dado que organiza esteticamente a recordação.” (DURAND, 1997, p. 402), mas também organiza a imaginação, já que algumas dessas pessoas ela não chega a conhecer pessoalmente.

Assim, a temática da morte perpassa a poesia de DFS, por isso o tempo aparece em diversos poemas, como em “Metafísica”, com o sentido de algo que põe fim a vida “Vai tempo onda marinha afogando teus mortos”. Assim é possível perceber os elementos da natureza colocados juntos com imagens da morte, já que Dora tenta, por meio de seus versos, resgatar a sacralidade dos elementos da natureza. Por conta disso é que o tempo é, por vezes, comparado ao vento.

A ausência também surge como forma de lembrança, saudade do que faz falta, como em “Nostálgica nº 1”, no qual se percebe pelo verso com que inicia “Lua de ausência” e pelo seu verso final “dor e memória”, a tristeza do eu lírico por essa falta.

Da falta pode nascer o texto literário, tal como Dora passa a escrever devido à ausência do pai. Nas obras literárias e de arte, de modo geral, é possível eternizar as nossas memórias:

Essa imortalidade se concretiza nas obras que deixamos, na memória que alguém deixa nos outros. Essa memória pode ser ínfima, pode ser uma frase qualquer. Por exemplo: “Fulano de tal, mais vale perdê-lo que encontrá-lo.” Não sei quem inventou essa frase, mas cada vez que a repito eu sou essa pessoa. Que importa que esse modesto companheiro tenha morrido, se ele vive em mim e em cada um dos que repetem essa frase? (BORGES, 1985, p. 18)

Da mesma forma ocorre com os leitores da poeta paulista que ao se depararem com seus poemas há uma repetição daquela experiência que o texto literário proporciona e cada

leitura permite uma nova sensação e revive um pouco do autor que nunca morre por meio das suas palavras.

Nessa perspectiva de rememorar os mortos, surge o espaço do cemitério e a inscrição funerária com o objeto de guardar a identidade do defunto. De acordo com Ariès, “as inscrições funerárias são inumeráveis. São geralmente numerosas no começo da época cristã. Significam o desejo de conservar a identidade do túmulo e a memória do desaparecido.” (ARIÈS, 2012, p. 62) Assim, para o estudioso, o túmulo simboliza a existência do morto após a morte:

Os túmulos tornavam-se o signo de sua presença para além da morte. Uma presença que não supunha necessariamente a imortalidade das religiões de salvação, como o Cristianismo. Era uma resposta à afeição dos sobreviventes e à sua recente repugnância em aceitar o desaparecimento do ente querido. Apegavam-se a seus restos. (ARIÈS, 2012, p. 76)

É pelo apego aos entes queridos que já se foram que os familiares e amigos cultivam o hábito de ir aos cemitérios visitar os túmulos. Tal como se vai à casa de um conhecido ou um parente vivo, o cemitério torna-se a nova morada do morto. Assim, segundo Ariès, “vai-se, então, visitar o túmulo de um ente querido como se vai à casa de um parente ou a uma casa própria cheia de recordações. A recordação confere ao morto uma espécie de imortalidade, estranha ao começo do Cristianismo.” (ARIÈS, 2012, p. 77) A vida desse morto passa a ser encarada, de acordo com as crenças dos que o conheciam, apenas como uma passagem. O poema “O ausente” parece ser essa despedida do fechamento do ciclo da morte em que se sente saudade daquilo que se foi, das pessoas que se foram, já no poema “Dia dos vivos”, a ser analisado a seguir, parece que o ciclo se inicia com o renascimento dos mortos.

5.3. O ciclo da morte em “Dia dos vivos”

Mais uma vez, a partir da análise do poema “Dia dos vivos”, será possível observar como elementos distintos estão relacionados na obra da poeta paulista, pois várias antíteses são resgatadas, como morte/vida, frio/fremente, verdadeira/ mentira. No entanto, a relação entre os ciclos de nascimento, crescimento, morte e ressurreição também serão verificados pela perspectiva do mito de Orfeu.

Canta a alma do vento a velha canção
os mortos sentem nos lábios
um tempo de vinho e de trigo.
Ao sabor da música explodem do poço
umbelas de branco inebriante:

cantam pétalas e a morte se deita
num capinzal distante.

Perguntam-se os mortos pelo frio de seus braços
frementes agora de desejos.
Nunca a vida *é* senão quando jaz no pó
a máscara que se chama morte.

Riem os possessos da verdadeira vida!
E em seus crepes funéreos
esquiva-se o perfil evasivo da mentira. (SILVA, 1999, p.177)

Em “O dia dos vivos”, a segunda estrofe indica que a vida só pode ser de fato compreendida em oposição à morte, pois “Nunca a vida *é* senão quando jaz no pó”, inclusive o fato de o verbo “ser” aparecer em *itálico*, o que é um grifo da poeta, reforça essa relação de morte e vida estarem se contrapondo.

Nesses versos, o ciclo se fecha e se inicia, pois os mortos começam a se sentir de fato vivos, porque seus braços já não estão mais frios, fazendo com que o título do poema ganhe sentido. Há ainda a simbologia por trás da máscara (a máscara que se chama morte) a qual por muito tempo foi matéria funerária, já que quando algumas pessoas morriam, faziam-se moldes no rosto desses defuntos e depois se confeccionavam máscaras a partir desse modelo. Por outro lado, a máscara representa a outra identidade, porque serve para ocultar a verdadeira face de alguém, ou seja, esconde a face da morte que representa o fim de outra vida.

Conforme se nota acima, os mortos do poema têm vida, pois são atribuídas a eles características como sentir, questionar e desejar, assim eles “sentem nos lábios/ um tempo de vinho e de trigo.”, o que remete ao tempo sagrado. Essa peculiaridade de ter qualidades humanas parece aludir ao Orfismo, cujo nome faz menção a Orfeu, e remete à noção de morte para os seguidores dessa religião, os quais acreditavam na reencarnação da alma, pois “Se para os gregos ‘os mortos são aqueles que perderam a memória’, o esquecimento para os órficos não mais configura a morte, mas o retorno à vida.” (BRANDÃO, 1987, p.166)

Percebe-se, a partir dos preceitos difundidos pelo Orfismo, semelhanças com o cristianismo, quando, por exemplo, prega-se que a verdadeira vida será a do paraíso no momento em que a alma se libertar do corpo. Assim, o eu lírico do poema de Dora ao enunciar que “os mortos sentem nos lábios/ um tempo de vinho e trigo” em uma clara referência a símbolos cristãos de comunhão, relaciona essas duas crenças.

A referência à música presente no poema pode ser relacionada a Orfeu, já que ele era poeta, cantor e músico e por isso está também ligado ao processo de criação poético e com a morte, pois ele desce ao Hades em busca de sua amada Eurídice e retorna à terra, feito que poucos mortais conseguiram. Nessa empreitada, a música de sua lira encantou Perséfone e foi o motivo da deusa avaral ter concedido que Eurídice retornasse ao mundo dos vivos com seu amado.

No poema o que explode do poço, símbolo de descida, são flores brancas, devido a simbologia de passagem que a cor branca carrega. As flores brancas podem ser relacionadas com os rituais de morte e renascimento, numa clara significação de retorno. Dessa forma, Chevalier, amparado pelo que diz Mircea Eliade, afirma que “en los ritos de iniciación, el blanco es el color de la primera fase, la de la lucha contra la muerte.”(CHEVALIER, 1986, p.190) Em contrapartida, a flor pode ser entendida como a volta ao estado primordial, ou seja, ao início de um ciclo, assim, “cantam pétalas e a morte se deita/ num capinzal distante.”, o que sugere que algo morreu para que se inicie uma nova fase desse ciclo.

O fato de a morte se deitar, ao mesmo tempo em que faz uma personificação da morte, traz o aspecto de ela ter deixado de existir para aqueles mortos que agora se enchem de vida.

Por outro lado, a primeira estrofe do poema desconstrói a morte como sendo algo terrível, pois ele é capaz de comungar com os vivos. Essa é a abordagem que Dora faz do tema da finitude da vida, e da qual fala Durand ao tratar dos símbolos de inversão ao citar a noite, por exemplo:

A noite introduz, igualmente, uma doce necrofilia que traz consigo uma valorização positiva do luto e do túmulo.[...] Vemos, assim, tanto nas culturas onde se desenvolve o culto dos mortos e cadáveres, como nos míticos e poetas, ser reabilitada a noite e toda a constelação nictomórfica. Enquanto os esquemas ascensionais tinham por atmosfera a luz, os esquemas da descida íntima coloram-se da espessura noturna. (DURAND, 1997, p.220)

Normalmente, os símbolos associados à morte assumem um caráter terrificante e aspectos obscuros, no entanto não é o que ocorre nesse poema, pois a noção de música e de canto traz a ele um caráter animador.

No entanto, a musicalidade, aspecto bastante presente nessa estrofe, também está associada à morte, mas é um símbolo de inversão, pois “O simbolismo da melodia é, portanto, como o das cores, o tema de uma regressão às aspirações mais primitivas da

psique, mas também o meio de exorcizar e reabilitar por uma espécie de eufemização constante a própria substância do tempo.” (DURAND, 1997, p. 225)

Esse traço é algo marcante na poesia de Dora que mesmo escrevendo muitos poemas com versos livres não deixa de explorar o ritmo em seus versos, por exemplo, em “Sem título”, que diz “Se me extremo/ temendo o sentimento/ pareço ter nenhum”, já em “Sem música”, ela surpreende o leitor, pois apesar do título as rimas estão presentes e o jogo com as palavras também são constatadas logo no primeiro verso: Quem padece cresce. (SILVA, 1999, p. 141)

Ainda em “Oração, coração, ação” o ofício do poeta é visto como algo que deve ser feito com emoção, mas também é preciso ter fé para alcançar o objetivo de se ter o poema perfeito, por isso as palavras escolhidas devem ser precisas “A palavra parte (sem destino?)/ levando pólen que emprestou-lhe a flor./ Voa com asas de oração; e outra, e mais outra, enxames.” (SILVA, 1999, p. 105) Assim, as palavras são comparadas a abelhas que vão aparecendo aos poucos no papel, até que no final o poeta tem um enxame delas.

Embora não haja um ritmo regular, conforme o poema vai progredindo palavras com tamanhos maiores vão surgindo. Um exemplo disso é o verso 1, formado essencialmente por monossílabas e dissílabas. A partir do verso 2, torna-se mais visível o uso de trissílabas – principalmente proparoxítonas – lábios, música, pétalas, o que imprime um prolongamento rítmico a esses versos.

Sobre a música no poema, Emil Staiger vai dizer que a lírica, devido à sua musicalidade, permite que o leitor a compreenda mesmo estando em outra língua:

Ouvem os sons e ritmos, e sentem-se tocados pela disposição (Stimmung) do poeta, sem necessitarem de compreensão lógica. Aqui se insinua a possibilidade de uma compreensão sem conceitos. Parece conservar-se no lírico um remanescente da existência paradisíaca.

A música é esse remanescente, linguagem que se comunica sem palavras, mas que se expande também entoando-as. (STAIGER, 1977, p. 8)

No poema, ocorre algo parecido com os mortos que, evocados pela música, sentem-se despertados. Assim, os ritos sagrados vão fazendo parte dos poemas de Dora, a julgar pelo título numa referência ao dia de finados, data em que há um costume de se levar flores para os mortos. Por isso, no poema, as flores são arrancadas das suas vidas e suas pétalas se deitam junto com os mortos, agora vivos pela lembrança, pela realização do ritual.

Sobre a sonoridade deste poema, de modo geral, é possível destacar ainda a utilização de diversas palavras constituídas por pelo encontro consonantal com o “r” – trigo, branco, inebriante, frio, braços, frementes, crepes, o que me remete ao ruído das

folhas secas no chão ao serem pisadas por alguém. As mesmas flores que, ciclicamente, foram arrancadas num tempo passado, não tão recente, do chão e ficaram por ali, no meio do caminho de quem visita seus entes queridos naquele espaço do cemitério no dia de finados, sobrepondo-se as novas flores que estão sendo arrancadas dos seus caules pelo vento.

Pelas imagens que vão sendo construídas ao longo do poema, quando se chega na última estrofe é possível saber qual é essa verdadeira vida citada no décimo segundo verso, que só pode ser a vida eterna, aquela conquistada após a morte. Este era um preceito defendido pelo Orfismo e que encontra igual significação no Cristianismo, pois o fiel deve viver uma vida santa na terra, já que esta é apenas uma passagem para alcançar a viver eternamente após a morte. O que difere é que os órficos acreditavam em várias vidas possíveis neste mundo, porque os crimes e pecados do homem deveriam ser reparados e, enquanto isso não fosse feito, o indivíduo retornaria a fim de consertá-los, no entanto, nem sempre esse retorno era realizado na forma humana.

Com essa esperança de uma vida eterna após a morte, o fim da vida não parece tão terrível, conforme pode ser percebido nos últimos versos do poema, pois a promessa torna-se certeza em “E em seus crepes funéreos/ esquivava-se o perfil evasivo da mentira.”

Destaca-se além do ritmo no poema a sinestesia empregada pelo sabor, pela música, pela brancura das flores, que vão se transformar em imagens fundamentais para se pensar como é vista a morte nesses versos, os quais demonstram que a finitude da vida é só parte de um ciclo, o qual consiste em uma repetição e torna-se importante para a poesia, na medida em que ele é responsável por impedir que ela se desfaça, isso porque o poeta atinge as profundezas do inconsciente na busca pelo ritmo e pela palavra perfeita tal como escreve Dora em “Nascimento do poema”: É preciso que venha de longe/ do vento mais antigo/ ou da morte. Assim, a morte é necessária para que algo novo possa nascer.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com relação à poesia de Dora Ferreira da Silva, pode-se perceber que os ciclos são resgatados tanto por meio dos mitos quanto no processo de criação poética, pois se, por um lado, as histórias sagradas estão constantemente relembrando as etapas de nascimento, crescimento, morte e ressurreição, por outro lado o poeta, ao compor o poema, evoca também algumas etapas cíclicas, já que o texto deve nascer, ganhar proporção, porém ele

precisa lutar contra o esquecimento, o qual pode ser pensado como uma morte simbólica. Portanto, é contra essa morte que o poema luta.

Além disso, percebe-se na poética de Dora um ritmo marcado pela estrutura de enjambements, já que a ruptura abrupta na frase desencadeia uma pausa e aumento de expectativa. Com relação à temática, nota-se um resgate da sacralidade por meio dos versos ao se pensar nas referências a segmentos religiosos, como o Cristianismo e o Orfismo. Inclusive, essas religiões estão cheias de ritos iniciáticos que podem tanto inaugurar um ciclo, na vida do indivíduo, quanto encerrá-lo.

É evidente que a contemporaneidade trouxe uma nova forma de encarar a morte. O homem cada vez mais sente medo do seu momento final, por desacreditar que haja algo além da sua existência terrena. Ademais, hoje, morre-se sozinho nos hospitais. Se por um lado a Medicina avançou e descobriu novas formas de prolongar a vida humana, com a criação de antibióticos, vacinas e até mesmo cirurgias plásticas, outras devastadoras patologias foram surgindo, as quais tornam o homem condenado à morte e cada vez mais dependente. Em decorrência dessas doenças e da vida agitada, a família e os amigos, em muitos casos, se afastam.

Ao contrário do indivíduo que teme a morte, Dora nos mostra por meio dos seus poemas que a vida terrena é só uma passagem e faz parte de um ciclo. Ela tenta, então, demonstrar suas crenças por meio de uma simbologia e imagens específicas. Sobre esse trabalho poético de simbolizar, Laura Villares de Freitas irá dizer que

A vivência do poeta é simbólica, pois ele bebe da matriz e em seguida esforça-se para construir uma forma que seja minimamente compreendida por seus contemporâneos. Em outras palavras, ele, ao também oferecer imagens que dão também continência a conflitos e paradoxos, tem a possibilidade de aliciar novas experiências simbólicas e contribuir definitivamente com a cultura, num papel compensatório de unilateralidades. (FREITAS, 2015, p. 214)

Quando Dora aborda a finitude da vida nos seus poemas é como se ela convidasse o leitor a compartilhar das suas crenças de que aquele não é definitivamente o fim, mas que pode ser um recomeço para uma vida melhor, para a eternidade, onde a alma ficará em paz sem os problemas com os quais somos atormentados na vida terrena. Nesse sentido,

A morte permanece intrusa, mas convida a buscar respostas. Pode me convidar ao desespero, mas também pode se elevar à afirmação da esperança que tem seu fundamento no ser eterno. O homem é um ser-para-a-morte e, por conseguinte, as características de finitude e temporalidade são os fundamentos ocultos que marcam a sua trajetória. (BASTOS; PETRAGLIA, 2009, p.24)

Pelo homem ser um ser para a morte é que ele deve conseguir lidar bem com tudo que se relaciona a ela, mesmo que esse processo seja difícil. Por vezes, de acordo com a Ariès, a religião irá servir como consolo para essa morte que não é o fim.

A morte é, para cada um, o reconhecimento de um *Destino* em que sua própria personalidade não é aniquilada, por certo, mas adormecida – *requies*. Esta *requies* supõe uma vida além da morte, porém amortecida, atenuada – a sobrevivência cinzenta das sombras ou dos espectros do paganismo, aquelas das ressurreições do cristianismo antigo e popular. Esta crença não opõe tão radicalmente quanto hoje pensamos o tempo anterior e o tempo posterior, a vida e a sobrevivência. Nos contos populares, os mortos são tão presentes quanto os vivos e estes têm tão pouca personalidade quanto os mortos. Ambos carecem igualmente de realidade psicológica. (ARIÈS, 2012, p. 98)

Dessa forma, em vários poemas de Dora esses mortos aparecem com vida, como no caso dos poemas “Jardim Noturno” e “Dia dos vivos”. No primeiro, os mortos tocam as flores enquanto no segundo a morte se deita, os mortos sentem o sabor do vinho, sentem o tempo de renascimento.

Ademais, as imagens marcantes, relacionadas à morte, como as flores, a lua, a noite trazem a noção de passagem temporal, pois em alguns versos a fragmentação das flores, por meio das pétalas que caem, marca um ciclo que se encaminha para o fim, tal como a lua, símbolo noturno, por vezes, surge no lugar do dia, ou seja, ela encerra o período solar e traz as trevas.

Assim, no poema “Réquiem”, por exemplo, “O jardim muda com a lua”, e indiretamente se recupera os três elementos – flores, lua e noite -, pois é o aspecto noturno da lua que pratica a mudança nesse espaço, que era diurno e passa a ser sombrio. Do mesmo modo a ausência de luz em “O ausente” promove uma inquietação do elemento lunar, o qual é comparado com as pétalas das flores – “Tudo o que foi luz/ e hoje desmaia em trevas/ sob a lua errática/ e suas confusas pétalas”. Tal estado de intranquilidade desencadeado pela noite suscita o fato de a morte estar próxima como verificado nos versos finais da primeira estrofe desse mesmo poema: “e da vida faz cinza/ e morte.”.

No entanto, a “indesejada das gentes”(conforme escreveu Manuel Bandeira) não é tão mal vista assim, por vezes, é até desejada. Ao traçar nos seus poemas, a morte como benfazeja percebe-se que eu lírico mesmo que não busque essa morte ele se sente em paz com o fato de que um dia irá morrer, como no caso de “Remember”, em que, embora haja saudade de um conhecido, a voz poética parece se sentir bem. Nos poemas em que os espaços do jardim são retomados, nota-se uma comunhão daqueles elementos primaveris, solares com a obscuridade da lua, por exemplo, que serve para até gerar um certo

equilíbrio ao texto, ao mostrar a morte pela visão de um local agradável como é o jardim. Ainda que as flores estejam doentes, como em alguns deles.

Mesmo em “Sol no ocidente”, cuja melancolia do eu lírico traz uma postura de desânimo com relação à brevidade da vida, o sol agoniza, “a agonia que deixa ser o que será”. O que parece ser uma postura de aceitação entra em conflito com os questionamentos da voz que fala no poema, pois de algum lugar é preciso renascer algo, ainda que seja do nada, visto que, para ele, é inconcebível que a morte seja de fato o fim e, caso seja, “Quem sabe é bela bob a máscara? Quem sabe é a vida que buscamos?”, o que nos remete à visão católica de que a vida terrena não é esta, mas sim a que teremos após a morte.

Além disso, é possível perceber que, por vezes, quando Dora aborda o tema da morte em seus poemas, eles trazem alguns traços biográficos, principalmente nos que ela recupera a imagem paterna, como em “Fantástica”, quando ela cria o rosto do pai – “De teia tão fina teci teu rosto”. Nessa perspectiva, o desconhecido é trabalhado na sua obra seja por meio da imagem do pai da qual ela não tem lembranças, seja pelo próprio desconhecimento prático de como seja morrer. Partindo dessa análise da autobiografia em Dora Ferreira da Silva, percebe-se o que quer dizer Norbert Elias ao afirmar que

Experiências e fantasias da primeira infância também desempenham papel considerável na maneira como as pessoas enfrentam o conhecimento de sua morte próxima. Algumas podem olhar sua morte com serenidade, outras com um medo intenso e constante, muitas vezes sempre sem expressá-lo e até mesmo sem capacidade de expressá-lo. (ELIAS, 2001, p. 16)

Pelos seus poemas é perceptível o anseio da poeta por estar junto desse pai, talvez por isso, baseado no que diz Norbert Elias, ela não veja a morte de modo negativo, pois é a oportunidade de reencontrar as pessoas que ama e que já partiram.

Embora a postura assumida pela poeta seja de aceitação, vendo o ato de morrer como algo natural, em alguns poemas é possível perceber a melancolia que a finitude da vida pode trazer, pois se por um lado ela permite o contato com entes queridos que já morreram, outras pessoas continuarão vivas. Assim, ao se pensar na morte como algo que não seja definitivo, surge um consolo para que, no final dessa existência, todos possam se reencontrar.

REFERÊNCIAS

7 FACES: CADERNO-REVISTA DE POESIA. Natal – RN, Ano 3. Edição 6. Jul-Dez. 2012. Disponível em: <http://issuu.com/setefaces/docs/caderno-revista_7faces_6__edi__o>. Acesso em 20 dez. 2014 às 20:15.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*. Rio de Janeiro: Lacerda editores, 1998.

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos Vinte Anos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BASTOS, Cláudio Roberto Fontana. PETRAGLIA, Izabel. *Notandum Libro*. CEMOrOC-Feusp / IJI-Universidade do Porto. V. 13. P. 21-28.2009

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1985.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. Vol.II. Petrópolis: Vozes, 1987.

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CESAR, Constança Marcondes. Dora Ferreira da Silva: caminhos em direção ao sagrado. *Revista de Cultura*, Fortaleza, São Paulo, # 58, p. 1-8, jul./ago. 2007. Disponível em:<<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag58silva.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Helder, 1986.

COMBE, D. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia.

In *Revista USP*, 84, 2009-2010, p. 112-128.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitanálise e mitocrítica. R. *Fac. Educ.*, 11(1/2): 243-273, 1985.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Tratado de história das religiões*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FREITAS, Laura Villares de. Dora Ferreira da Silva e Carl Gustav Jung: aproximações em um mundo que necessita ser ressacralizado. In. TEIXEIRO, Alva Martínez; HENNRICH, Dirk-Michael; AGUIAR, Giancarlo de (Org.). *Vicente e Dora Ferreira da Silva: uma vocação poético-filosófica*.

GALVÃO, Donizete. Entrevista de Dora Ferreira da Silva. *Revista Cult*, p. 1-9, mai. 1999. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp5.html>>. Acesso em: 14 abr. 2015

JOAQUIM, Ana Cristina. Poema e poeta em Dora Ferreira da Silva. In. TEIXEIRO, Alva Martínez; HENNRICH, Dirk-Michael; AGUIAR, Giancarlo de (Org.). *Vicente e Dora Ferreira da Silva: uma vocação poético-filosófica*.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer: o que os doentes têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEPARGNEUR, Hubert. SILVA, Dora Ferreira da. *Tauler & Jung: o caminho para o centro*. São Paulo: Paulus, 1997.

_____. *AngelusSilesius: a mediação do nada*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1986.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Mito e literatura. *Ciênc. let.*, Porto Alegre, n. 42, p. 9-19, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.fapa.com.br/cienciaseletras>>. Acesso em: 23 de fev. 2015

MELLO, Gláucia BorattoR. de. Contribuições para o estudo do imaginário. *Em Aberto*, Brasília, ano 14, n.61, jan./mar. 1994.

MOURÃO, Gerardo Mello. Poesia, poeta, poema. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. P. 25-32.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Petrópolis: Vozes, 2007.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor; Metafísica da morte*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. *Hidrias*. São Paulo: Odisseus Editora, 2004.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. *Flores de Perséfone: a poesia de Dora Ferreira da Silva e o sagrado*. Goiânia: Cãnone editorial, 2013.

_____. Poesia e imagem primordial: Dora e Jung. In. TEIXEIRO, Alva Martínez; HENNRICH, Dirk-Michael; AGUIAR, Giancarlo de (Org.). *Vicente e Dora Ferreira da Silva: uma vocação poético-filosófica*.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1977.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2014.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.