

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ROGÉLIA MUNDIM SARAMAGO

POESIA CONCRETA EM  
DORA FERREIRA DA SILVA

UBERLÂNDIA  
FEVEREIRO/2017

ROGÉLIA MUNDIM SARAMAGO

## POESIA CONCRETA EM DORA FERREIRA DA SILVA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Enivalda N. Freitas e Souza

UBERLÂNDIA  
FEVEREIRO/2017

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

---

S243p  
2017      Saramago, Rogélia Mundim, 1959-  
            Poesia concreta em Dora Ferreira da Silva / Rogélia Mundim  
            Saramago. - 2017.  
            119 f. : il.

            Orientadora: Enivalda Nunes Freitas e Souza.  
            Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia,  
            Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária.  
            Inclui bibliografia.

            1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica -  
            Teses. 3. Silva, Dora Ferreira da - Crítica e interpretação - Teses. 4.  
            Imaginário - Teses. I. Souza, Enivalda Nunes Freitas e. II. Universidade  
            Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos  
            Literários. III. Título.

---

CDU: 82

**ROGÉLIA MUNDIM SARAMAGO**

**POESIA CONCRETA EM DORA  
FERREIRA DA SILVA**

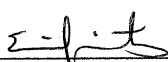
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Cursos de Mestrado e Doutorado do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

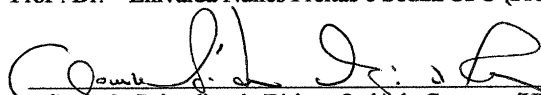
Área de concentração: Estudos Literários.

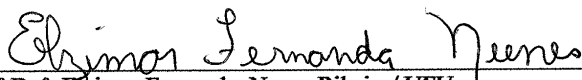
Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Uberlândia, 16 de fevereiro de 2017.

Banca Examinadora:

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Enivalda Nunes Freitas e Souza/UFU (Presidente)

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo/UFU

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizimar Fernanda Nunes Ribeiro/UFU

## Dedicatória

Aos meus saudosos pais, José Tomás Saramago (*in memoriam*) e Esmeralda Mundim Saramago (*in memoriam*), dedico esta dissertação de mestrado em reconhecimento e gratidão eternos, pois me deram a vida e tão sabiamente me conduziram ao longo de suas jornadas aqui na terra. Foi através de seus ensinamentos que tive alicerçado meu caráter, com valores e crenças que trago em minha caminhada, e permitiram-me esta conquista tão importante em minha vida.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente a *Deus*, minha gratidão e louvor por me permitir a realização de um sonho que acalentei durante anos, e que agora vejo concretizar através deste trabalho, no qual fui amparada pela minha fé e perseverança, que me mantiveram firme no meu objetivo.

À minha querida e competente orientadora *Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Enivalda Nunes Freitas e Souza*, minha eterna gratidão e consideração pelo seu empenho, dedicação, paciência e pelos conhecimentos que sedimentaram minha formação.

Aos meus *mestres e grandes incentivadores*, que desde a graduação foram fontes de exemplos e de conhecimentos. Estendo meus agradecimentos aos professores da pós-graduação: *Dra. Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro, Dr. Fábio Figueiredo Camargo, Dr. Thiago César Viana Lopes Saltarelli e Dr. Carlos Augusto de Melo*, colaboradores na minha formação acadêmica.

Ao meu companheiro de longa estrada, esposo e amigo *José*, que compartilha de minha jornada e sempre esteve presente com paciência e compreensão, perdendo e entendendo as faltas e ausências, que muitas vezes foram necessárias em virtude de longas horas de estudo e dos prazos a serem cumpridos.

Aos meus amados e abençoados filhos *Stella e Bruno*, pelo incentivo e carinho, mesmo à distância, sempre tiveram palavras de estímulo e apoio, aumentando em mim o desejo de ir sempre além, superando e vencendo os obstáculos.

Às minhas netas, *Isabella e Cecília*, doces e amáveis meninas, que alegrem meus dias com suas risadas e palavras carinhosas.

Aos meus irmãos *José, Hugo e Zanoni*, irmãs *Stela, Cinira e Almira*, cunhadas *Denair, Neydi e Ana Amélia*, meus amados sobrinhos e sobrinhas, afilhado *Henrique* e sua filha, minha sobrinha neta e afilhada *Antonella*, que, ao nascer, trouxe consigo muito amor e alegria a todos nós.

Aos *companheiros e colegas de trabalho*, agradeço pelo apoio e incentivo. Aos amigos queridos, peço desculpas pelas ausências aos compromissos sociais, muitas vezes em virtude das exigências dos estudos.

Aos *colegas pesquisadores, graduandos, pós-graduandos, doutores e mestres do POEIMA*, pelas inúmeras contribuições recebidas em nossos encontros mensais, tão enriquecidos de conhecimentos e partilha e pelos momentos onde a conversa amena e as risadas ajudaram a tornar menos dura a jornada.

Ao Coordenador da Pós-Graduação *Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro* e seus atenciosos secretários *Maysa Maria Pereira e Guilherme Gomes*, sempre tão solícitos e educados.

### Epígrafe

*“Belo é o que nos arranca do tédio e do cinza contemporâneo e nos reapresenta modos heroicos, sagrados ou ingênuos de viver e de pensar. Bela é a metáfora ardida, a **palavra concreta**, o ritmo forte...Por isso, o belo é raro”.*

Leopardi



## RESUMO

Dora Ferreira da Silva, ganhadora de prêmios significativos no universo das letras, possui uma forma peculiar e única no seu estilo. Através de seus versos mergulha-se em um dado momento no mundo profano e em outro no sagrado. Conhecida por sua poesia intimista, de reverberações metafísicas, de influências do intimismo de Rainer Maria Rilke e pelas ideias junquianas de arquétipo, inconsciente e símbolo, Dora tece seus poemas com muita sutileza e ressalta a beleza primordial e elementar em uma linguagem impecável. Seu lirismo é permeado das imagens e símbolos universais dos mitos, os quais fazem parte do cotidiano e da religiosidade, ao mesmo tempo em que evocam imagens no inconsciente coletivo, despertando para a ancestralidade do homem. Contudo, Dora Ferreira da Silva consegue tratar desses temas em um estilo que aparentemente é contrário à subjetividade lírica de sua poesia, o Concretismo. Sob este aspecto, a proposta desta Dissertação de Mestrado consiste em analisar a poesia de Dora, tendo como foco dois blocos de poemas: “Lunimago” e “Elementária”, presentes em seu primeiro livro de poemas, *An-danças*, publicado em 1970. Neste conjunto de poemas é analisada e evidenciada a experimentação realizada pela poeta, nos caminhos propostos pela Poesia Concreta, dentro do contexto do Modernismo Brasileiro. São utilizados os fundamentos do aporte teórico da mito crítica, bem como os pressupostos teóricos de críticos e estudiosos da poesia e do Concretismo. É ressaltado, nesta fase do trabalho da poeta, seu estilo no uso das imagens míticas, aliadas às formas verbais, sonoras e visuais, características próprias do concretismo, e destacada esta vertente em seu fazer poético, que representa o tema central desta dissertação e chama a atenção porque ainda é desconhecida e raramente mencionada.

**PALAVRAS-CHAVES:** Poesia Concreta; Dora Ferreira da Silva; *An-danças*, Imaginário; Mitos.

## ABSTRACT

**Abstract:** Dora Ferreira da Silva, winner of several significant awards in the literary world, has a unique and peculiar style. Through her verses, one can immerse himself in both sacred and profane worlds. Known for her intimate poetry of metaphysical reverberations, influenced by the inwardness of Rainer Maria Rilke and Jung's ideas of archetype, unconscious and symbol, Dora writes her poems with such subtlety and emphasis on the primordial, elementary beauty with impeccable language. Her lyricism is permeated by the images and universal symbolisms of myths, which are part of daily life and religiosity, while it evokes images in the collective unconscious, awakening to the ancestry of man. However, Dora Ferreira da Silva manages to deal with these themes in a style which is apparently opposite to the lyric subjectivity of her poetry – Concretism. In this aspect, the proposal of this Master's dissertation consists in analyzing Dora's poetry focusing on two corpura – “Lunimago” and “Elementária” –, both from her first opus, *An-danças*, which was published in 1970. In this set of poems, the experimentation carried out by the poet in the paths proposed by the Concrete Poetry is analyzed and evidenced, within the context of Brazilian Modernism. The fundamentals of the theoretical contribution of myth criticism, as well as the theoretical assumptions of critics and scholars of poetry and concretism are used. At this stage in the poet's work her style is emphasized in the use of mythical images allied to verbal, sonorous and visual forms, characteristic of concretism, which represents the central theme of this dissertation and draws attention to it since it is still unknown and rarely mentioned.

**KEYWORDS:** Concrete Poetry, Dora Ferreira da Silva, *An-danças*, Imaginarium, Mythology.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Poema <i>Rosa tumultuada</i> de Manuel Bandeira.....	56
Figura 2 – Capa da série <i>Luminago</i> .....	65
Figura 3 – Pintura em óleo “Endimeão”, do pintor inglês George Frederick Watts (1872) .....	67
Figura 4 – Poema de Dora Ferreira da Silva que compõe <i>Lunimago</i> .....	68
Figura 5 – Pintura “Endimeão e Selene”, do pintor italiano Sebastiano Ricci (1713).....	69
Figura 6 – Poema de Dora Ferreira da Silva: referência a Koré .....	70
Figura 7 – O Rapto de Proserpina” do italiano Gian Lorenzo Bernini (1621-22).....	72
Figura 8 – Poema de Dora Ferreira da Silva, referência ao deus grego Dionísio .....	73
Figura 9 – Poema de Dora Ferreira da Silva, referência ao nascimento de Vênus .....	74
Figura 10 – Nascimento de Vênus (Sandro Botticelli ,1483) .....	75
Figura 11 – Poema de Dora Ferreira da Silva, referência a Orfeu e Eurídice.....	76
Figura 12 – Poema de Dora Ferreira da Silva, referência ao mito de Ícaro .....	79
Figura 13 – “A queda de Ícaro”, no pintor flamengo Peter Paul Rubens (1636).....	80
Figura 14 – Poema com características concretistas de Dora Ferreira da Silva.....	81
Figura 15 – Poema de Dora Ferreira da Silva com características “concretistas” .....	82
Figura 16 – Poema de Dora Ferreira da Silva com características “concretistas” .....	83
Figura 17 – Poema de Dora Ferreira da Silva com características “concretistas” .....	85

Figura 18 – Poema de Dora Ferreira da Silva com características “concretistas” .....	86
Figura 19 – Poema de Dora Ferreira da Silva com características “concretistas” .....	87
Figura 20 – Poema de Dora Ferreira da Silva, referência ao mito de Ofélia .....	88
Figura 21 – Ofélia, do pintor francês Alexandre Cabanel (1883) .....	90
Figura 22 – Poema de Dora Ferreira da Silva com características “concretistas” .....	91
Figura 23 – Poema de Dora Ferreira da Silva, referência a Orfeu .....	93
Figura 24 – Orfeu e Eurídice, do pintor italiano Frederico Cevelli (1625-1700) .....	95
Figura 25 – Bloco Elementária, de Dora Ferreira da Silva .....	96
Figura 26 – Poema I do bloco “Elementária” de Dora Ferreira da Silva .....	98
Figura 27 – Poema II do bloco “Elementária” de Dora Ferreira da Silva .....	100
Figura 28 – Poema III do bloco “Elementária” de Dora Ferreira da Silva .....	102
Figura 29 – Poema IV do bloco “Elementária” de Dora Ferreira da Silva .....	105

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

### CAPÍTULO 1 – POESIA CONCRETA

1.1	O movimento concretista no Brasil.....	22
1.2	Os irmãos Campos e Pignatari e os manifestos .....	26
1.3	A poesia concreta estrangeira – Cummings, Mallarmé e Pound .....	32

### CAPÍTULO 2 – DORA – POÉTICA DO MITO E DO IMAGINÁRIO

2.1	Dora - poesia lírica e mítica .....	41
2.2	Dora e os diálogos com poetas experimentalistas do concretismo .....	47

### CAPÍTULO 3 - AN-DANÇAS

3.1	<i>Lunimago</i> .....	67
3.2	<i>Elementária</i> .....	96

### CONCLUSÃO

REFERÊNCIAS .....	113
-------------------	-----

## INTRODUÇÃO

A poeta contemporânea Dora Ferreira da Silva nasceu em Conchas, interior de São Paulo (01/07/1918), e faleceu na cidade de São Paulo (06/04/2006). Ela deixou um legado expressivo para o mundo literário. Ganhadora de prêmios significativos no universo das letras, além de poeta, era tradutora e ensaísta. Desfrutava da amizade e do respeito de poetas consagrados, críticos e intelectuais do mundo literário.

Em suas pesquisas e estudos recentes, a autora Enivalda Nunes Freitas e Souza apresenta, em sua obra *Flores de Perséfone* (2013), um retrato da vida e obra da poeta Dora, permitindo conhecê-la através de sua poesia intimista, de reverberações metafísicas, de influências do intimismo de Rainer Maria Rilke e pela proximidade de sua poesia com as ideias junguianas de arquétipo, inconsciente e símbolo, uma vez que foi tradutora de Jung.

Como base de consulta para subsidiar a presente pesquisa no tocante à trajetória bibliográfica de Dora, seu trabalho como poeta e outras atividades correlatas, foram utilizados apontamentos constantes no livro da pesquisadora Souza. Nele, a autora do presente trabalho, após uma apurada e minuciosa pesquisa, fez uma análise crítica de sua obra, de um modo que permite vislumbrar toda a riqueza e sutileza dos versos da poeta. No prefácio deste livro, são encontradas as considerações tecidas pela pesquisadora e estudiosa da crítica do imaginário, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Ana Maria Lisboa de Mello:

[...] *Flores de Perséfone: a poesia de Dora Ferreira da Silva e o sagrado*, de Enivalda Nunes Freitas e Souza, é o resultado de uma investigação sobre a trajetória existencial e literária da poeta paulista, com um título que já alude às relações entre poesia e mito, traço marcante na produção poética da escritora. (SOUZA, 2013, p.16).

Além de suas análises, Souza catalogou e destacou toda a produção bibliográfica da poeta: seus livros dedicados à poesia, suas contribuições ao teatro, contos, as várias traduções de Jung e Rilke, os ensaios, artigos e fortuna crítica.

Dora iniciou sua carreira poética em 1970. Com produção e edição próprias, a poeta estreia com o lançamento de *An-danças*, o qual lhe rendeu o prêmio Jabuti. Em 1973 saiu o 2º livro da poeta, *Uma via de ver as coisas*, lançado pela editora Duas

Cidades. Depois, em 1976, lançou *Menina seu mundo*. Em seguida foi a vez de *Jardins (Esconderijos)* em editora da autora. A obra *Talhamar* veio depois, no ano de 1982, o qual lhe rendeu o prêmio Pen Clube de São Paulo. Em 1988 publica *Retratos da origem*. Com a publicação em 1996 do livro *Poemas da estrangeira*, faz jus ao 2º Prêmio Jabuti. Em 1997 publica *Poemas em fuga*. Com a edição de *Poesia Reunida*, em 1999, a poeta conquistou o prêmio Machado de Assis, promovido pela ABL. Em 2003, publicou *Cartografia do imaginário*. Em seguida foi a vez do livro *Hidrias*, no ano de 2004, último livro da autora publicado em vida, e que lhe rendeu o 3º Prêmio Jabuti.

Quando faleceu em 2006, aos 87 anos, Dora preparava-se para lançar mais um livro. Estava em plena atividade, trabalhando em três séries de poemas – *Apassionata*, *o Leque* e *Transpoemas*. Todas as três obras foram publicadas após a sua morte, pelo Instituto Moreira Sales, *Leque* em 2007, *Apassionata* em 2008 e *Transpoemas* em 2009 (SOUZA, 2013, p.193).

Os dados biográficos a seguir foram coletados no *site* oficial, que disponibilizou as informações, e nos permite conhecer melhor a vida da poeta e entender sua produção poética<sup>1</sup>.

A vocação poética surgiu na infância, através das leituras na biblioteca de poesia de seu pai, que não conheceu. Theodomiro Ribeiro havia morrido quando Dora tinha um ano de idade. Com dois anos, mudou-se com a família para a Capital do Estado, onde mais tarde estudou no Instituto de Educação da então recente Universidade de São Paulo. Casou-se aos 19 anos com o filósofo Vicente Ferreira da Silva (1916-1963) com quem viveu por 23 anos, não apenas uma história de amor e admiração, mas também uma intensa e fecunda parceira intelectual. Ao lado de Vicente, relacionou-se com intelectuais do mundo inteiro, como Agostinho da Silva, Eudoro de Souza e Ernesto Grassi, assim como Guimarães Rosa e Oswald de Andrade, que frequentavam a casa da Rua José Clemente, referência cultural da cidade de São Paulo. Em 1955, o casal fundou, ao lado de Milton Vargas, a revista *Diálogo* interrompida em seu décimo sexto número pela morte prematura de Vicente num acidente de carro. Dois anos depois, com a colaboração de Vilém Flusser e Anatol Rosenfeld, Dora lançou a revista *Cavalo Azul*, voltada especialmente à poesia e à literatura, e que teve 12 números editados. Dora publicou sistematicamente artigos, traduções e poemas nas duas revistas. Ao longo de sua vida reuniu e orientou

---

<sup>1</sup> Dados biográficos de Dora Ferreira da Silva, obtidos no *Site* Oficial do Governo do Estado de São Paulo.



vários grupos de alunos que estudavam principalmente psicologia, mitologia e poesia. Sua obra tem sido motivo de pesquisa e divulgação nos anos que sucederam a sua morte, e embora tenha sido reconhecida pela crítica e os meios intelectuais ainda em vida, continua pouca conhecida pelo público em geral, estando restrita aos círculos acadêmicos e de formação.

Faz-se necessário maior estudo e a divulgação do seu legado, visto que a poesia foi a tônica de sua vida, pela qual ela viveu e dedicou toda a existência, ainda mais quando esta é tão rica e premiada, e merece ser apresentada ao público que busca e aprecia poesia.

No presente trabalho foram estudados alguns poemas de Dora Ferreira da Silva, enfatizando o momento em que a poeta paulista se aproxima da Poesia Concreta, movimento de alcance internacional que ocorreu em São Paulo nos anos de 1950, repercutindo os ecos que surgiam da Europa. Também foram estudados os principais articuladores e promovedores da poesia concreta dentro do movimento concretista, no intuito de entender toda a dinâmica que envolve este fazer poético, pela qual alguns poetas conhecidos deixaram-se envolver, experimentando um novo modelo, mesmo que temporariamente.

É preciso lembrar que tudo começou com os irmãos Campos, Augusto e Haroldo que, juntamente com o amigo Décio Pignatari, compilaram e publicaram textos críticos e manifestos, os quais resultaram na obra publicada em 1965, *Teoria da Poesia Concreta – Textos Críticos e Manifestos (1950-1960)*.

Neste livro encontram-se os artigos publicados em jornais da época, verdadeiros manifestos que tratavam dos novos caminhos, tanto da poesia quanto das artes no todo. Décio Pignatari, em seu artigo “Arte Concreta: Objeto e Objetivo,” enunciava:

[...] a poesia concreta, depois de um período mais ou menos longo de pesquisas-para determinar os planos de clivagem de sua mecânica interna (Mallarmé, *Un Coup de Dés* – Pound – Joyce – Cummings – algumas experiências dadaístas e futuristas – algumas postulações de Apollinaire) – entra em sua fase polêmica. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1987, p.45).

Philadelpho Menezes, em *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual* (1998), aponta os aspectos histórico-culturais da poesia visual e concreta, as estruturas e os traços definidores, além de exemplificar com recortes de alguns importantes nomes da experimentação concretista dentro do cenário da poesia brasileira.

Foram fundamentadas reflexões no tocante ao *corpus* elencado em dois momentos específicos, “Lunimago” e “Elementária”, que compõem *An-danças* (1970), buscando comprovar a participação da poeta, através de uma experimentação pela poesia concreta. Este termo “experimentação” foi colhido na obra *A Escrituração da Escrita – Teoria e prática do texto literário* (1996), em que o autor Gilberto Mendonça Teles perfaz uma trajetória crítica, citando os nomes mais relevantes do contexto literário dentro do recorte da experimentação na poesia concreta. Desta forma, buscou-se contextualizar o momento de experimentação de alguns poetas representantes, analisando e comparando características e traços significativos com o *corpus* do presente trabalho, para, deste modo, obter maiores índices das comunicações estabelecidas entre a poeta Dora e a poesia concreta experimentalista.

No primeiro capítulo foi traçado um breve panorama sobre o surgimento da poesia concreta, os manifestos dos irmãos Campos e Décio Pignatari, e alguns representantes da poesia estrangeira que inspiraram o surgimento do concretismo no Brasil. Neste ponto, foi necessário compreender as estruturas deste novo modelo, seu surgimento no meio literário brasileiro e seu papel dentro do movimento modernista, com alguns recortes de alguns poetas estrangeiros e suas contribuições. Também foi realizado um breve esboço sobre o aparecimento do *Haikai*, e como se deu a utilização desta técnica ideogrâmica, seus precursores e suas contribuições para a poesia concreta.

Através dos postulados teóricos e do embasamento dos autores Augusto de Campos, seu irmão Haroldo de Campos Décio Pignatari, Philadelpho Menezes, Gilberto Mendonça Teles, e Octávio Paz, os apontamentos do presente trabalho foram consolidados para a estruturação desta dissertação, no que se refere às questões concernentes ao movimento Modernista e o surgimento da Poesia Concreta no Brasil. Também foram utilizadas informações obtidas com pesquisadores e estudiosos através de seus artigos e teses sobre o tema.

O segundo capítulo foi dedicado a uma breve explanação sobre a poesia de Dora, permitindo ao leitor conhecer um pouco da sua trajetória enquanto poeta, destacando os traços que deixam entrever uma poesia intimista que perpassa pelo imaginário, aliado a uma gama de imagens e mitos, com um fazer poético que encanta pela familiaridade com que transita entre a concretude das coisas e o transcendente, a sua extrema habilidade com as palavras, moldando-as à medida que dá vida ao universo helênico, cultuando os mais clássicos e imortais mitos, transmutando-os, de forma que o humano se despe de sua forma comum, assumindo formas às vezes pagãs, outras divinas.

Além de expor sua técnica e maestria na arte poética, foi enfatizado seu trabalho dentro de uma perspectiva em que a poeta faz uma experimentação pela técnica concretista, e apresenta por vezes um diálogo com a poesia de poetas representativos dentro do Modernismo. Mostrou que outros poetas, em um determinado momento, tiveram uma participação nesta fase da Poesia Concreta, que se encontrava em voga no período que compreende os anos 50 a 70. Este período coincide com a publicação do primeiro livro de Dora, em 1970, e que reuniu o trabalho desenvolvido desde 1948. Desta forma, foram elencadas algumas poesias dos poetas Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, que trazem em sua trajetória os aspectos da experimentação, utilizada por alguns poetas.

O terceiro capítulo teve como objetivo a análise dos poemas que compõem o *corpus* da presente pesquisa, sendo dois blocos de poemas assim distribuídos: “Lunimago” e “Elementária”, que fazem parte do primeiro livro de poemas de Dora, *An-danças* (1948/1970), conforme citado anteriormente. Foram tratados primeiramente do conjunto de poemas intitulado “Lunimago”. São 15 poemas, dispostos de forma geométrica, e cada um é encontrado em uma das quinze folhas desta obra, sem obedecer às estruturas fixas e sem apresentar qualquer medida de metro ou outras formas rígidas. Foram analisados cada momento, dando ênfase aos elementos contrastivos e ressaltando as características da poética intimista no momento de *experimentação*, no qual a poeta se inspirou, examinando a função, a forma e o conteúdo dos mesmos, com especial atenção aos traços característicos da técnica concretista. Fotos tiradas do livro original ilustram o presente trabalho, buscando dar mais realce ao formato no qual os poemas foram escritos e editados.

Nos mesmos moldes definidos para “Lunimago” estão analisados os poemas que constam de “Elementária”. Este é composto por quatro poemas enumerados de I a IV, e nos quais foram realizadas análises das imagens e do ritmo à luz da teoria da poesia, ressaltando as características da poesia concreta.

Para subsidiar as análises dos poemas buscou-se embasamento em autores teóricos da poesia como Octávio Paz, Alfredo Bosi, e também as contribuições dos autores da mito crítica como Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Mircea Eliade, Carl Gustav Jung, Ana Maria Lisboa de Mello e Enivalda Nunes Freitas e Souza.

Considerando a valorosa contribuição de Dora para o mundo literário de seus poemas e trabalhos publicados, é apresentado ao final do presente trabalho as considerações sobre os objetivos que nortearam esta pesquisa, e que culminaram na elaboração desta dissertação de mestrado, ou seja, este trabalho somente justifica-se no intuito de realçar o vínculo dessa poeta com o universo intimista, e seu mergulho em determinada fase de produção literária no movimento concretista, que teve repercussão nos anos 50. Nas poucas pesquisas e referências sobre a poeta, esta relação com a poesia concreta ainda pode ser considerada inédita, motivo pelo qual fez jus um estudo mais apurado, sobretudo quando características como referências ao universo helênico; a presença de elementos do imaginário mítico é a base desses poemas filiados ao concretismo.

Capítulo 1  
POESIA CONCRETA

## 1.1 O movimento concretista no Brasil

O movimento concretista iniciou no Brasil nos anos 50 e teve seu auge nos anos 70. Surgiu após as manifestações do movimento de 1922, que já apontava as rupturas com movimentos literários convencionais, na busca pelo verso livre. A fase de maior efervescência aconteceu no final dos anos 40 e década de 50, conhecido como o pós-guerra.

Augusto de Campos, seu irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari são os fundadores do movimento que se instalou no meio literário, o qual recebeu o nome de Concretismo. Atentos às mudanças que se estabeleceram entre os poetas estrangeiros, que já expressavam uma aversão aos modelos até então prevalecentes, editaram, em 1958, a obra intitulada *Plano Piloto para a Poesia Concreta*, na qual reuniram textos críticos e manifestos que apontavam para um novo tempo na poesia. As tendências apresentavam também em outros campos como na música e nas artes em geral, e consequentemente para a poesia. Esses manifestos serviram de inspiração e ponto de partida para a Poesia Concreta Brasileira, principalmente naquilo que ela tem de mais criativo:

[...] todo grande poeta inaugura sempre um tipo natural de vanguarda aquela que, sem romper diretamente com o passado literário procura atualizá-lo numa nova mensagem, numa nova dicção de poesia. Trata-se de uma atitude criadora em que o escritor obedece às regras, tanto da gramática, como da retórica, da ética e do bom senso, e da ideologia, enfim, de toda conscientização cultural. Mas obediência às regras não significa que o escritor não tenha liberdade e possibilidade de modificá-las, de ampliar suas funções, de acrescentar-lhes novos matizes de significação. (TELES, 1996, p.218).

Um dos idealizadores e colaborador do movimento concretista, o crítico Haroldo de Campos, em seu livro *A Arte no Horizonte do Provável*, apresenta um perfil do movimento:

[...] Nos anos 50, com o advento da poesia concreta, lançada pelo grupo de poetas reunidos em torno da revista paulista *Noigandres*, criou-se no Brasil pela primeira vez em termos históricos um movimento de vanguarda de trânsito nacional e internacional, não

subsequente a movimentos europeus análogos. (CAMPOS, 1969, p.156).

Sobre as considerações tecidas no tocante à participação e contribuição dos poetas estrangeiros, o crítico acrescenta: “este movimento, se tornou em consideração, na sua elaboração teórica a contribuição de autores franceses como Mallarmé e Apollinaire de um lado, e de língua inglesa, como Pound, Joyce e Cumming de outro (CAMPOS, 1969, p.156).

Ao se referir ao começo do movimento concretista no Brasil, Augusto de Campos define: “Sob os títulos “Poesia”, “Estrutura” e “Poema, Ideograma”, publiquei, em 1955, dois artigos apontando *Um Coup de Dés*, de Mallarmé como o limiar da nova poesia”. (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1991, p.23).

Deste modo, entende-se que o movimento da Poesia Concreta veio atender aos anseios de uma época que já estava marcada por numerosas transformações e rupturas, e mostrava uma tendência à evolução, como é possível perceber nas palavras do crítico Augusto de Campos, ao se pronunciar: “Dai que a história da evolução da poesia é e sempre foi uma história de revolução, de tentativas e tentativas de forçar a clausura por todas as portas, desde a rima e o metro até o processo de alienação metafórica” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1987, p.114).

Há ainda, dentro do movimento concretista, uma poesia considerada visual. Deste modo faz-se necessário estabelecer primeiramente os limites entre a poesia concreta e a poesia visual, se eles existem na realidade. Há discordâncias entre os estudiosos quanto às diferenças ou a significação entre um e outro, e onde começa um e termina o outro, ou vice-versa. Contudo, a discussão é pertinente, visto que revela diferentes pontos de vista sobre as características contidas em ambos os casos, e por quais caminhos percorrem hoje a poesia contemporânea. É importante ressaltar o pensamento de críticos e estudiosos quanto à questão. Segundo o professor Philadelpho Menezes, em sua obra *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*:

[...] por “poesia visual “pode-se entender toda espécie de poesia ou texto que utilize elementos gráficos para se somar às palavras, em qualquer época da história e em qualquer lugar; já “poesia concreta” é

um estilo de poesia visual que nasce num dado período histórico, com características bem definidas [...] já no Brasil a poesia visual se confunde com a poesia concreta porque, a rigor, foi o concretismo o primeiro movimento literário a usar recursos visuais e fazer deles a pedra de toque de sua poética. (MENEZES, 1998, p.14-15).

Resumindo, segundo o crítico Menezes, a poesia concreta pode conter a poesia visual, enquanto que necessariamente nem toda poesia visual é essencialmente concreta. E como se percebe, o visual passou a fazer parte da produção poética de vários autores. Para melhor situar o momento literário, ou seja, ilustrar a representatividade daqueles que ousaram uma maior aproximação com a poesia concreta, foram destacados alguns poetas que, de forma mais expressiva, marcaram presença no movimento concreto da poesia e que, de alguma forma, mantiveram uma comunicação com Dora.

Os poetas Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, juntamente aos irmãos Campos e Décio Pignatari, estes considerados os criadores da poesia concreta no Brasil, deixaram, segundo os críticos, seu legado entendido como experimentação, mostrando-nos os recursos e as figuras mais empregadas na produção da poesia modernista, através do poder de atualização ou a capacidade de inovar e reativar velhas formas postas em desuso, contudo, todos imbuídos dos saberes clássicos na arte poética.

Alguns destes poetas foram contemporâneos de Dora, como no caso de Carlos Drummond de Andrade, com quem ela manteve uma amizade que pode ser comprovada através de uma quantidade considerável de cartas trocadas por um período de vinte anos, e por isto mesmo foi merecedor de poemas *Trilogia da Mangueira* (SILVA, 1988), que Dora dedicou em homenagem à velha e boa amizade. Outro poeta a quem Dora dedicou um de seus poemas foi Cassiano Ricardo, também contemporâneo e colaborador.

Cada um destes ícones da poesia brasileira, de certa forma, comungava de pensamentos e temas afins com a poesia de Dora. Alguns desfrutaram de sua convivência, participaram de sua trajetória, compartilharam suas vidas nos memoráveis encontros da casa da Rua José Clemente. Dora reconhecia estes afetos, era leal aos



amigos e colaboradores, e gostava de dividir com eles ideias e projetos, motivos pelos quais os homenageava de forma especial, dedicando-lhes poemas e trocando cartas.

A principal característica do poema concreto é a destituição do verso em seu interior, favorecendo o aproveitamento pleno da folha de papel e da exploração máxima de seus possíveis preenchimentos. Muitas vezes o poema apresenta-se com um número reduzido de versos, e se impõe de forma que esta economia dos vocábulos, em suas formas substantivas e adjetivas, não o desfavoreça, mas, sobretudo, produza leituras e significações. É através desta peculiaridade que se abrem outras possibilidades para a leitura do poema, mesmo em face desta escassez de palavras.

Desta forma, o poema passa a ser simultaneamente lido e visto. O uso do espaço em branco do papel para a disposição das palavras é um recurso em que se busca a exploração dos aspetos sonoros, visuais e semânticos dos vocábulos, além de utilização das letras alinhadas das palavras, o que sugere ao leitor uma dança serena pelo papel, remetendo ao ritmo e à sonoridade. Este conceito é reforçado pelas palavras do crítico Menezes: “enfim, a estrutura padrão da poesia concreta pode ser resumida assim: palavras sonoramente semelhantes colocadas numa configuração geométrica na página, de maneira simétrica”. (MENEZES, 1998, p.69)

Embora as palavras não se articulem em frases, como é de praxe na poesia em verso, não significa que elas estejam soltas ou que não haja ligação entre si. Pelos aspectos visuais e pela geometria do poema, há uma exploração da palavra em sua situação espacial no papel.

Contudo, passada a fase inicial, o movimento perdeu o entusiasmo e vigor dos tempos idos, enveredando por outros caminhos, em virtude da chegada das mídias eletrônicas, e o poema visual ganhou mais evidência, principalmente, aderindo às versões digitais e de animação. Entretanto, podemos perceber que a poesia concreta ainda está presente no dia a dia das pessoas, através da mídia e das inúmeras performances publicitárias ofertadas pela internet.

Assim, obtêm-se novas possibilidades de leitura do poema, hoje mais dinâmico e aberto às inúmeras formas de interação.

## 1.2 Os irmãos Campos , Décio Pignatari e os manifestos

Augusto de Campos foi um dos principais articuladores e promovedores da poesia concreta. No ano de 1952, com seu irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari, lançaram a revista literária *Noigandres*, origem do grupo Noigandres, iniciou o movimento internacional da Poesia Concreta no Brasil. Em 1955, editaram o segundo número da revista, que continha sua série de poemas em cores denominados *Poetamenos*, escritos em 1953. Estes foram considerados os primeiros exemplos consistentes de poesia concreta no Brasil. Em 1956, o trio participou da organização da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (Artes Plásticas e Poesia), no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Augusto de Campos, como Haroldo de Campos e Décio Pignatari, é ensaísta e coautor da *Teoria da Poesia Concreta*, 1965, e autor de outros livros tratando de poesia de vanguarda e de invenção. Por meio de suas publicações, foi aos poucos conseguindo, timidamente, a adesão de alguns nomes como Manuel Bandeira, experimentalista, mas em seguida outros foram surgindo e aderindo aos novos moldes da poesia brasileira, ousando uma conexão com os novos tempos que se abriam com as publicações que vinham do estrangeiro. Importante ressaltar o papel preponderante dos manifestos, que tinham por objetivo estabelecer os novos parâmetros

[...] em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais, e até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia concreta. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas de expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado) as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1987, p.45)

Augusto de Campos, além de seus artigos e manifestos lançados nos jornais, analisou e traduziu as principais obras relacionadas ao assunto. Como estudioso dos autores estrangeiros, especializou-se em traduzir e em recriar a obra de autores de

vanguarda como Pound (*The Cantos*), Joyce (*Finnegans Wake*), Gertrude Stein e Cummings, e os russos Maiakóvski e Khlébnikov. Também tem trabalhos em tradução do poeta francês Mallarmé, considerado o pioneiro a se aventurar pelos novos caminhos da poesia, revolucionando os meios literários e artísticos<sup>2</sup>:

[...] – a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras como meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade, sem história – túmulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a ideia. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1987, p.50).

Estes manifestos tinham por objetivo esclarecer os rumos da poesia concreta, estabelecer seus parâmetros, e através da adesão de novos simpatizantes, também propunham a publicação dos poemas concretos, divulgando as novidades dentro do cenário brasileiro

[...] – Mallarme (*un coup de dés-1897*), Joyce (*finnegans wake*), Pound (*Cantos-Ideograma*), Cummings e, num segundo plano, Apollinaire (*calligrammes*) e as tentativas futuristas-dadaístas estão na raiz do novo procedimento poético, que tende a impor-se à organização convencional cuja unidade formal é o verso (livre inclusive). (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1987, p.50).

Os manifestos, além de estabelecerem os pilares em que a poesia se sustentava, comunicavam as contribuições vindas do estrangeiro:

[...] precursores: Mallarmé (*un coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição, Pound (*the Cantos*): método ideográfico, Joyce (*Ulisses e Finnegans Wake*): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço, Cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço, Apollinaire (*calligrammes*); como visão, mais do que como realização. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1987, p.156).

Dentre seus poemas em que é possível visualizar os aspectos gráficos e fonéticos das palavras, conceitos que remetem à dimensão verbivocovisual da poesia, um dos

---

<sup>2</sup> Publicado originalmente na revista Ad-Arquitetura e Decoração, São Paulo, novembro/dezembro de 1956, nº 20; republicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 12/05/57.

mais conhecidos poemas de sua autoria, “Ovonovelo” bem representa o movimento. Este poema faz referência ao poema clássico de Símias de Rodes, escrito por volta de 300 a.c.

[...] sendo um dos primeiros poemas figurados ocidentais que se conhecem, é também o primeiro poema simultaneísta, uma vez que o 1º verso é a primeira linha; o 2º, a última linha; o 3º, a segunda linha; o 4º, a antepenúltima-e assim por diante, até a linha final. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1987, p.130).

Neste poema de Augusto de Campos, prevalece um aproveitamento do espaço geométrico e do branco da folha, e o mesmo propõe a gestação do poema criança, em um lento multiplicar de elementos – células semelhantes (*ovo novo – novo no velho*) e acaba por se resolver no plano puramente visual e fisiognômico, com 4 seções ovais (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1987)

o v o  
n o v e l o  
novo no velho  
o filho em folhos  
na jaula dos joelhos  
infante em fonte  
f e t o f e i t o  
d e n t r o d o  
centro

(CAMPOS *apud* MENEZES, 1998, p.67)

Haroldo de Campos publicou, além de sua produção poética, ensaios e traduções dos mais importantes autores da literatura mundial, criando um novo conceito de poesia de tradução no Brasil. Foi ele quem fundou o grupo Noigandres de poesia concreta, o qual deu origem à revista do mesmo nome. Juntamente com o irmão Augusto e o amigo Décio Pignatari, promoveram o movimento da Poesia Concreta, com artigos e manifestos. A publicação de poemas concretos em revistas e jornais apresentou ao público um novo fazer poético, que propunha a abolição do verso tradicional em favor de novas formas de organizar as palavras, explorando seus aspectos gráfico-visuais.

Também se fez presente na primeira Exposição Nacional de Arte Concreta, que se realizou no ano de 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Desde cedo, estabeleceu contato com intelectuais e artistas estrangeiros, em várias viagens e participação em eventos ligados às artes, em especial a literatura, o que lhe permitiu uma vasta experiência no campo literário, publicando artigos e produções próprias, de cunho concretista. Sobre sua produção poética destaca-se o poema de sua autoria “Nascemorre”, no qual ele utiliza dois verbos *nasce/morre* em um aproveitamento total do espaço em branco da folha, utilizando os recursos visuais, bem próprios da técnica concretista.

Em uma breve análise percebe-se que o poeta utiliza um jogo semântico, em que, além de explorar as possibilidades geométricas, propõe outras leituras com a formação de novas palavras, ao acrescentar os sufixos *re* e *des* aos verbos *nascer/morrer*. Depreende-se que morrer e nascer é inevitável e certo, porém, este é um processo que está em contínuo movimento, assim como a própria vida, que por si só não é estática, e é um começo e um fim que se alternam, continuamente, interminavelmente.

```

s e
n a s c e
m o r r e   n a s c e
m o r r e   n a s c e   m o r r e
                                r e n a s c e   r e m o r r e   r e n a s c e
                                    r e m o r r e   r e n a s c e
                                        r e m o r r e
                                            r e

                                r e
                                d e s n a s c e
                    d e s m o r r e   d e s n a s c e
d e s m o r r e   d e s n a s c e   d e s m o r r e
                                n a s c e m o r r e n a s c e
                                m o r r e n a s c e
                                m o r r e
                                s e

```

(CAMPOS *apud* MENEZES, 1998, p.70)

É pertinente a análise deste poema apresentada pelo autor Menezes, em sua obra *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*

[...] a simetria das formas triangulares em desenvolvimento é muito clara e o tema da morte e do renascimento se presta perfeitamente à ideia da circularidade da vida, que se transporta para a estrutura autocentrada do poema. Isso é mostrado na estrutura concisa do poema: o “re” da palavra “renasce” surge da palavra “morte”, enquanto a conjunção “se” sai de “nasce”. (MENEZES, 1998, p.70).

Vale aqui também citar as contribuições do poeta Décio Pignatari, uma vez que esteve presente na elaboração dos ensaios e manifestos, todos originados a partir do grupo Noigandres em 1952, e que compuseram o núcleo que seria denominado o embrião, para o lançamento do que se convencionou chamar de poesia concreta. Desde cedo demonstrou interesse pelas possibilidades que o movimento da palavra podia proporcionar, e disto resultou o contato com os autores estrangeiros e a tradução de importantes textos. Desta forma, o poeta e crítico também navegou pelos mares do concretismo, visto que sempre foi um dos expoentes.

Além de seus trabalhos como crítico, tradutor, professor sempre atento às novidades do meio literário, também publicou poemas usando uma linguagem experimental e apoiada por um projeto gráfico ousado (MENEZES, 1998).

É de sua autoria o poema “Beba Coca Cola”, publicado em 1957, em plena efervescência do movimento concretista. Ele mostra as evidências de um rompimento com a estética conservadora, de caráter formalista, em que o poeta explora as imagens em consonância com as leituras que se empreendem deste jogo visual, no qual surge uma crítica ao capitalismo e suas formas de aprisionamento através de um consumismo desenfreado, cópia e imitação de modelos americanos. Muito pertinente ressaltar a análise fornecida pelo autor José Fernandes, em seu artigo publicado em revista da área, no qual explica

[...] Utilizando a fragmentação das palavras e aglutinando-as o poeta passa a mensagem de forma visual sobre o consumo de um refrigerante que segundo seu entender, nada tem de saudável, visto que encerra com a palavra cloaca, traduzindo: esgoto. (FERNANDES, 1996, p.125-126).



(CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1987, p.88)

Outro momento em que o autor utilizou do poema concreto para expressar sua crítica foi através do poema “Movimento”.

O poema sugere um avião em movimento, um avião que está na busca de um alvo, e tudo leva a crer que este alvo é humano, vivo. Este movimento que depreende do poema é ao mesmo tempo o movimento do avião em busca de seu alvo, e o movimento de uma miragem que surge por dentro das nuvens, no horizonte, e tudo pode significar, ou tudo pode transformar. As palavras distribuídas de forma geométrica também induzem a uma leitura pelos aspectos visuais explorados.

Importante destacar os aspectos fonéticos que remetem ao ritmo, através da assonância do vocábulo *m*, que perpassa todo o poema e ainda na forma simétrica, pela qual ele foi geometricamente disposto verticalmente ao longo do poema, aliando forma, ritmo e significado.

Tem-se então, na página seguinte, um poema em que se pode visualizar a figura de um avião, e, desta forma, fazer uma inferência sobre a imagem fornecida, e que propõe, além de uma leitura visual e semântica, a presença dos aspectos já elencados e que caracterizam os encontrados na poesia concreta.

u m  
     m o v i  
         m e n t o  
     c o m p o n d o  
 a l e m  
                     d a  
 n u v e m  
     u m  
     c a m p o  
         d e  
     c o m b a t e  
         m i r a  
     g e m  
         i r a  
                     d e  
     u m  
             h o r i z o n t e  
 p u r o  
     n u m  
         m o  
         m e n t o  
 v i v o

(CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1987, p.94)

Também foram pesquisadas e conhecidas algumas obras do poeta e crítico Augusto de Campos, que traduziu autores estrangeiros como Mallarmé, Ezra Pound Rainer Maria Rilke e e. Cummings.

### 1.3 A poesia concreta estrangeira - Cummings, Mallarmé e Pound

Foi considerado pertinente apontar os traços que os poetas estrangeiros adotaram em suas obras, que despertaram o interesse de nossos poetas no cenário, no qual se encontrava nossa poesia nos idos anos 50, visto que o leitor terá uma visão sobre os impactos causados e as semelhanças que a presente autora vislumbrou como importantes. Cummings, poeta tido como um dos inovadores da poesia moderna, teve um papel importante nesta fase da literatura.



Sobre sua poesia, o crítico e tradutor Augusto de Campos, em prefácio da 1ª edição de sua obra *e.e.cummings poem (as)*, reconhece o teor inerente de poesia concreta, nos quais alguns poetas usariam como modelo recriando o fazer poético:

[...] o aspecto visual, ou mais que isso, a estrutura gráfico-espacial das composições de Cummings, indissociável de toda uma tecnologia específica (afixação e montagem de palavras, número de letras e de linhas, deslocamento sintático, microrritmia, constitui o ponto de partida para a compreensão dessa poesia”<sup>3</sup>.

Na leitura empreendida deste volume de poemas traduzidos por Campos, ressalta-se a visão do crítico. Estas peculiaridades deste novo fazer poético já incorriam desde a publicação do primeiro livro editado pelo poeta Cummings: “em 1923, época em que a dinamite dos movimentos de insurreição literária do começo do século já havia posto por terra a desgastada arquitetura da versificação tradicional”. (CUMMINGS, 2012, p.23).

No intuito de situar o leitor no que se trata a poesia de Cummings, e demonstrar os aspectos diferenciados, é transcrito abaixo o poema o qual, segundo Campos, é talvez o mais perfeito poema, que abre o livro *95 Poems*, último livro que publicou em vida. - Campos considerou em sua análise os aspectos artesanais e notáveis deste poema, destacando tanto os aspectos gráficos quanto os semânticos “um poema feito de apenas uma palavra e uma frase: *loneliness* (solidão) e *a leaf falls* (uma folha que cai). Desmontadas as peças do texto, vemos que ele se compõe de 20 letras”. (CUMMINGS, 2012, p.37).

Além dos aspectos já elencados pelo crítico, vale acrescentar que a forma como se encontra disposto no papel não foi por acaso, pois temos aí uma intencionalidade do poeta em associar forma e conteúdo, ou seja, semanticamente, tem uma queda lenta e gradativa de uma folha, que remete a uma densa imagem de solidão, ao qual, provavelmente, estarão todos fadados no outono de suas vidas, a velhice.

---

<sup>3</sup> Publicado como introdução a e.e.Cummings – 10 poemas. Ministério da Educação e Cultura, Serviço de documentação, Rio de Janeiro, 1960.

Augusto de Campos denomina o poema como haikai da folha-que-cai, e sua análise muito pertinente nos permite observar que: “Conjugando essa norma interna com a decupagem e a telecopagem das palavras, Cummings carrega de iconicidade o texto em suas duas claves semânticas: a solidão e a folha a cair”. (CUMMINGS, 2012, p.38).

l(a)

le  
af  
fa

ll

s)  
lone  
l  
iness

(CUMMINGS, 2012, p.37)

Campos, pelo seu estreitamento com a literatura que estava em voga na Europa, através de suas traduções e do conhecimento destas poesias, permite entrever as relações que se estabeleceram no seio da produção literária brasileira, e criaram suporte para que o estudioso pudesse definir a poesia concreta do poeta Cummings nos termos a seguir: “ E foi por tê-lo entendido mais cedo que os outros, que a poesia concreta brasileira – que já no início da década de 1950 situava Cummings na perspectiva das novas estruturas poéticas e da ‘obra aberta’ (CUMMINGS, 2012, p.29).

Para complementar é importante citar aqui as contribuições do poeta Francês Mallarmé, que revolucionou com seus versos da última fase de sua produção poética, ao publicar em 1896 seu poema “Un Coup de Dés”, traduzindo, “Um Lance de Dados”, e que, segundo o crítico Augusto de Campos, entreabriu as portas de uma nova realidade poética. São do crítico as considerações tecidas sobre as novas possibilidades surgidas com o poema francês, no qual:

[...] no ápice de todo um processo evolutivo da poesia, Mallarmé começa por denunciar a falácia e as limitações da linguagem discursiva para anunciar, no *Lance de Dados*, um novo campo de

relações e possibilidades do uso da linguagem, para o qual convergem a experiência da música e da pintura e os modernos meios de comunicação, do “mosaico do jornal”, ao cinema (ao qual Walter Benjamin atribui, justificadamente, tão grande importância) e às técnicas publicitárias. (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1991, p.27).

José Fernandes, em seu artigo publicado em revista da área, assim definiu:

[...] *Un Coup de Dés* figura no contexto da poesia visual como o marco entre o antigo e o moderno. Em decorrência, não poderíamos deixar de fazer-lhe referência, e muito menos, de analisar alguns aspectos que fazem dele um poema *sui generis*. (FERNANDES, 1991, p.84).

Na presente pesquisa, pôde-se perceber que o poeta francês Mallarmé é amplamente citado por críticos e estudiosos, que reconhecem a estreita relação do poema polêmico do final do XIX, com o surgimento da chamada arte concreta.

A tradução feita pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, no ano de 1991, da obra *Mallarmé*, oferece uma apresentação e análise do trabalho poético do francês, incluindo o poema chave “Un Coup de Dés”, com comentários e abordagens de sua técnica, como ilustrado abaixo em um recorte específico, que representa as páginas iniciais do poema:

JAMAIS  
MESMO QUANDO LANÇADO EM CIRCUNSTÂNCIAS  
ETERNAS

DO FUNDO DE UM NAUFRÁGIO

SEJA

Que

o ABISMO

branco

estanco

iroso

sob uma inclinação

plane desesperadamente

de asa

a sua

de

(CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1991, p.155-156)

Teorizando sobre o poema, têm-se ainda as considerações tecidas pelo estudioso e crítico Menezes, segundo as quais

[...] Mallarmé, em seu livro *Um lance de dados* (publicado em 1896), realiza experiências radicais: o poema se desenvolve em cinco ou seis textos que se entrecruzam e se misturam, espalhados, pelo espaço das folhas abertas, em bloco de frases como se as palavras fossem constelações no céu branco da página. (MENEZES, 1998, p.28-29).

Além da abordagem apresentada por Campos sobre a poesia do francês Mallarmé, faz-se necessário elencar ainda o pensamento de outro crítico, Octávio Paz, que também fez suas observações sobre o impacto dos versos do poema na poesia contemporânea: “‘Un coup de dés’ encerra um período, o da poesia propriamente simbolista, e abre outro: o da poesia contemporânea”. (PAZ, 1972, p.27).

Complementando, em análise proposta pelo estudioso Fernandes em seu artigo anteriormente citado, têm-se as seguintes considerações:

[...] Como o poema é composto à maneira de uma partitura musical, essencialmente contrapontística, muitos instrumentos-significantes-vozes se cruzam nos pentagramas-versos do discurso. Na densidade metafísica da linguagem, além da correlação com o processo de desessencialização do homem e com as instabilidades do momento histórico, observamos que o texto desvela o próprio ato da composição. Assim interpretado, o acaso, o lance de dados e o espaço em branco se harmonizam; compõem a orquestra da incerteza, do estado do abismal do poeta perante o nada que pode ser ou não ser linguagem. (FERNANDES, 1991, p.82).

Finalizando, vale ressaltar as contribuições do autor Ezra Pound para o universo literário com o método ideogrâmico. Os ideogramas chineses foram primeiramente por ele utilizados na busca em criar um poema mais enérgico, mais culto, mais amplamente formado, e assim fundou em definitivo a teoria do ideograma aplicado à poesia. Em sua obra *Abc da Literatura*, Pound assim define os ideogramas

[...] os egípcios acabaram por usar figuras abreviadas para representar sons, mas os chineses ainda usam figuras abreviadas como figuras, isto é, o ideograma chinês não tenta ser a imagem de um som ou um signo escrito que relembre um som, mas é ainda o desenho de uma coisa; de uma coisa em uma dada posição ou relação, ou de uma combinação de coisas. O ideograma *significa* a coisa, ou a ação ou

situação ou qualidade, pertinente às diversas coisas que ele configura. (POUND, 1989, p.26).

Sobre este aspecto, temos ainda as considerações tecidas a respeito, do crítico Augusto de Campos, em um de seus artigos do livro *Teoria da Poesia Concreta* (1987), o qual enfatiza o trabalho desenvolvido por Ezra Pound ao citar: ‘The Cantos’, o poema épico iniciado por volta de 1917, em que o poeta trabalha a 40 anos, empregando o seu método ideogrâmico, que permite agrupar coerentemente, como um mosaico, fragmentos de realidades díspares” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1987, p.40).

Esta disparidade já era percebida desde os escritos do poeta Pound, e serviram de inspiração para os poetas concretos. Os ideogramas foram utilizados por muitos poetas e, a partir daí, surgiram os primeiros *Haicais*. Os irmãos Campos e Décio Pignatari, seguindo modelos dos ideogramas já utilizados por Ezra Pound, pesquisaram o papel dos ideogramas na poesia japonesa, mostrando interesse mais nos aspectos técnicos do que na produção dos mesmos. Seus estudos sobre a utilização dos ideogramas e o uso que os poetas estrangeiros faziam deles podem ser resumidos nas palavras dos autores, a seguir

[...] A verdade é que as “subdivisões prismáticas da Ideia” de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação “verbivocovisual” joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria de forma- uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1987, p.31)

Haroldo de Campos, em sua obra *A arte no horizonte do provável*, oferece uma breve análise do aparecimento da técnica ideogrâmica e sua estruturação, conforme segue

[...] mas não é somente do ponto de vista da estrutura que nos interessa o *haikai*. Também em seu léxico encontraremos, constantemente, exemplos da mais arrojada modernidade. Sendo o idioma japonês iminentemente “aglutinante”, possui maleabilidade extrema para a composição, dentro da normalidade e dos hábitos semânticos, de verdadeiras palavras-montagem, à maneira praticada

na literatura ocidental, sobretudo por um inventor do porte de James Joyce. (CAMPOS, 1969, p.58).

Deve-se ao movimento concretista no Brasil a valorização do Haikai, pelo seu esforço de divulgar, publicar e traduzir o haikai japonês.

Considerando o caráter sucinto do haikai, sua forma imagética e provocativa, características que o aproximam, portanto, do projeto concretista, é necessário citar o seu surgimento no Brasil e a forma como ganhou adesão e foi retrabalhado no meio literário, principalmente pelos poetas concretistas, dando ênfase à produção mais intensa ocorrida nos idos anos 70. O haikai foi introduzido no Brasil pelos japoneses. A princípio, os haicais foram considerados uma mera excentricidade exótica, sendo que posteriormente ganhou respeito e interesse por parte de intelectuais brasileiros. Por serem usadas palavras do cotidiano, fáceis de compreensão e podendo alcançar maior número de pessoas, tornou-se popular. A métrica ideal do haikai é a seguinte: cinco sílabas no primeiro verso, sete sílabas no segundo e cinco no terceiro, não havendo exigência rigorosa, desde que obedecida a regra de não ultrapassar 17 sílabas, e também não é muito menos que isso. Na contagem das sílabas, a última é a sílaba tônica. Poema conciso, e tal concisão decorre em função da escrita ideográfica, que serviu de inspiração para vários aspectos utilizados na poesia moderna. No Brasil, um poeta, que alcançou notoriedade no início dos anos 70, foi Paulo Leminski, que dedicou parte significativa de seu trabalho à valorização do Haikai em nosso meio literário. Sua obra de estreia foi em 1976, com a publicação do livro *Quarenta Clics* em Curitiba, que combinava fotos e poemas de sua autoria. Em seu livro póstumo *Toda Poesia – Paulo Leminski*, lançado em 2013 pela Editora Companhia das Letras, sua esposa e companheira, também poeta, Alice Ruiz, reuniu todos seus poemas e suas produções realizadas no decorrer de sua curta, porém, intensa vida (LEMINSKI, 2013).

Com versos curtos, economia de vocábulos, o poeta, sem se valer de recursos estilísticos ousados ou as formas tradicionais, consegue exprimir sua visão do mundo que o cerca, o cotidiano e as preocupações que afetam o homem moderno, como nos versos que seguem

Gente que mantém  
 pássaros na gaiola  
 tem bom coração  
 Os pássaros estão a salvo  
 de qualquer salvação  
 (LEMINSKI, 2013, p.17).

Estes versos breves revelam uma crítica do poeta às pessoas que prendem os pássaros, privando-os do bem mais precioso, a liberdade. Crítica bem pontual e que revela a preocupação já existente com a preservação dos animais e a sustentabilidade do meio ambiente, tema tão atual. O ritmo é conseguido pelas rimas no terceiro verso, *coração*, com o quinto verso, *salvação*. A título de ilustração, vale ressaltar outro poema, da autoria de Leminski, também conhecido como poema oração: “*são não/ não são/ são não/ rogai por nós/ para que não sejamos senão*”. (LEMINSKI, 2013, p.407).

Cummings, Mallarmé, Pound, todos, de uma forma ou de outra, foram importantes para o desencadeamento do movimento modernista no Brasil e, conseqüentemente, o surgimento da poesia concreta, anos depois. Desta forma, fica evidenciado o momento e seus principais representantes, as características e os traços significativos, que também se apresentam no presente trabalho, para assim se obter maiores índices das comunicações estabelecidas entre a poeta Dora e poetas experimentalistas de poesia concreta.

São estas considerações que chamam a atenção e que, em um estudo mais específico, foi correlacionado com os aspectos percebidos, tanto nos poetas elencados dentro desta fase do modernismo (Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Carlos Drummond de Andrade), como em Dora Ferreira da Silva, e que serão tratados no capítulo seguinte.

Capítulo II  
DORA, POÉTICA DO MITO E DO IMAGINÁRIO



## 2.1 Dora – poesia lírica e mítica

Dora constrói seus poemas usando imagens, símbolos e mitos, os quais fazem parte do cotidiano e de aspectos ligados às religiões, ao espiritual, ao transcendente. Essas expressões simbólicas evocam imagens do inconsciente coletivo, despertando para a ancestralidade do homem, colocando-o assim em contato com um mundo aparentemente antigo, e fazendo com que esse homem se reconheça na sua poesia.

Ao pensar-se em sua habilidade poética, a estética literária que permeia seu trabalho, difícil não relacioná-la aos meandros do imaginário, do inconsciente e dos arquétipos. Dora utilizava-se dos recursos poéticos, a fim de promover uma meditação constante sobre a condição humana, não sem compreendê-la como indissociável da natureza como um todo (MARTINS, 1999).

Segundo Jung, o qual denominou de arquétipos ou imagens primordiais os “resíduos arcaicos”, falta compreensão sobre a questão, uma vez que não se pode afirmar que eles expressam certas imagens ou temas mitológicos definidos, e que os arquétipos nada mais são do que representações conscientes, e é uma tendência a formar essas mesmas representações de um motivo, que podem ter inúmeras variações de detalhes, sendo absurdo supor que pudessem ser transmitidas hereditariamente (JUNG, 2008). Neste aspecto, é preciso lembrar que todos nós temos “modelos”, aptidões para tais e tais comportamentos assim como o, medo, fobias, amor, angústias, mas, cada IMAGINAÇÃO é expressa de uma forma.

A autora Ana Maria Lisboa de Melo, em sua obra *Poesia e Imaginário* (2002), reforça o pensamento do estudioso e faz a seguinte observação:

[...] Jung salienta a existência em cada indivíduo de grandes “imagens primordiais”, assim designadas por se referirem a aptidão hereditária que tem a imaginação humana de ser como era nos primórdios, já que o surgimento em diferentes épocas e culturas de temas e motivos de lendas, explica a reprodução de imagens e associações próprias de textos antigos, e enfatiza que as imaginações não são hereditárias, sendo hereditária apenas a capacidade de produzir tais imagens. (MELLO, 2002, p.67).

Neste sentido, os arquétipos são estruturas abertas, cujos conteúdos manifestam-se em imagens simbólicas, recursos da linguagem, que permitem aludir aquilo que não é visível e dar conta do significado inalcançável à consciência semiológica.

Sobre a mitologia que expressa os arquétipos, ainda de acordo com a autora Mello, citando Jung, em sua obra *O homem à descoberta da sua alma*, destaca que:

[...] a mitologia não é um fato empírico, mas surge do interior humano, respondendo a uma necessidade de dar vazão ao imaginário: se esses monstros (mitológicos) não existissem dentro de nós, nunca seriam descobertos. (MELLO, 2002, p.6).

Ainda, segundo a autora, tanto Jung como Bachelard reconhecem e valorizam o poder criador da imaginação, e ambos afirmam que a imaginação é, sobretudo, a faculdade de liberarmos das imagens primeiras, substituindo-as.

Sobre este aspecto vale ressaltar o pensamento de Bachelard sobre imaginação:

[...] A exigência fenomenológica com relação às imagens poéticas, aliás, é simples: resume-se em acentuar-lhes a virtude da origem, e em apreender o próprio ser de sua originalidade e beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação (BACHELARD, 1988, p.2-3)

A poesia de Dora é uma explosão de imagens. Seu vocabulário explora palavras às vezes prosaicas, e outras de fina erudição, revelando suas origens e sua devoção aos lugares sagrados da Grécia, onde visita com sua poesia, ao se reportar aos mitos e aos lugares povoados de ninfas e fontes. O autor e crítico Octávio Paz assim define o conceito de imagem:

[...] a palavra *imagem*, como todos os vocábulos, tem diversas significações. Por exemplo, figura, representação, como quando falamos de uma imagem ou escultura de Apolo ou da Virgem. Ou figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação. Neste sentido, o vocábulo possui um valor psicológico: as imagens são produtos imaginários. (PAZ, 1982, p.119).

Há nos versos da poeta, tamanha sonoridade e ritmo, que levam a pensar no movimento, às vezes brando, por outras mais constantes e velozes, contudo, não são exploradas por rimas e nem por métrica fixa.

É este movimento que fala Bachelard, movimento que se dá pela profusão de imagens, pois a variedade dos símbolos estende-se desde os elementos do cotidiano e da religiosidade às imagens míticas, que evocam o inconsciente coletivo. Neste sentido, pode-se analisar seus poemas, entender seu fazer poético, a partir do que se propõe a tipologia do imaginário:

[...] Ao traçar uma tipologia do imaginário, Bachelard vale-se dos quatro elementos – terra, ar, água, fogo – fontes arquetípicas do imaginário poético. Através deles, o imaginário se une ao mundo sensível e alimenta-se dele. Conforme o filósofo, os quatro elementos são “como hormônios da imaginação”, que nos fazem crescer psiquicamente. A cosmologia simbólica, expressa nos quatro elementos e seus derivados poéticos, une o mundo imaginário ao mundo. (MELLO, 2002, p.72).

Nesta busca, a poeta transpõe, do passado para o presente, elementos que tentam revelar ao leitor suas origens, através de uma reflexão sobre seu mundo e a razão de existir, a condição primordial a que se está condicionado, e que é revelada por meio dos mitos.

É interessante observar como é condizente o pensamento do autor Octávio Paz, em sua obra *Arco e a Lira*, relacionando-o à obra de Dora ao se referir ao conceito de imagem: “O poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato quem somos”. (PAZ, 1982, p. 131).

Ilustrando o fazer poético de Dora, analisou-se um poema no qual é possível perceber fatos que nos remetem à beleza de sua poesia lírica, que nos permitem visualizar o regime noturno e os símbolos místicos de que nos fala Durand, em seu livro *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2001).

Neste poema, Dora, através de seus versos, explora imagens que remetem à solidão, ao vazio, à finitude da vida terrena, e permite ao leitor vislumbrar a sutileza com que trata de uma temática de condição metafísica, em que o humano vagueia entra a vida que se faz presente, em meio às incertezas e agruras, e ao destino ao qual todos estamos fadados, a morte, eterno mistério que nos assombra.

Sobre a questão do adjetivo místico, reporta-se às palavras do próprio Durand que: “deu ao adjetivo o seu sentido mais corrente, o qual se conjugam uma vontade de união e um certo gosto da intimidade secreta” (DURAND, 2001, p.269). O poema a seguir consta de *An-danças* (1948/1970).

NOSTALGICA Nº 1

Lua de ausência  
mar de amargura  
só no abandono  
da noite escura.

Sal e naufrágio  
morte na areia  
melancolia  
triste sereia

vaga e apagada  
casa que oscila  
ái na minha alma  
voz intranquila

teia da espera  
pranto de espumas  
longe a afogada  
num mar de brumas

rosto de sombra  
voz incorpórea  
lábio cerrado  
dor e memória  
(SILVA, 1970, p.23-24)

As estruturas fixas, os versos encadeados e a isometria das rimas deixam entrever uma preocupação com a tessitura do poema, seguindo os moldes bem tradicionais da poesia.

O vazio existencial, a solidão, a amargura e o desalento estão presentes nos primeiros versos do poema, e em uma sequência em que a autora retoma a simbologia da lua, em que reflete a própria questão cíclica da vida. Sombras, inquietude e lamento, que remetem ao retorno, que a casa indica como conforto, acolhimento, consolo.

Essa lua, citada nos primeiros versos, remete ao simbolismo do círculo, que implica em repetição, uma vez que o espaço sagrado tem o poder de ser multiplicado indefinidamente, como explica Durand; 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”. (DURAND, 2001, p.249).

A presença da água personificada pelo mar advém do fato de a água ser uma realidade poética completa e trazer consigo variados sentidos. Segundo Bachelard, “a água experimenta então uma perda de velocidade, que é uma perda de vida; torna-se uma espécie de mediador plástico entre a vida e a morte”. (BACHELARD, 1998, p.13).

A casa, que simboliza ao mesmo tempo o aconchego, pode também ser o túmulo, a morada última. Mas é notória a simbologia expressa em seus versos, que elege a finitude da vida, consciência que remete ao encerrar de um ciclo, concomitante ao outro que se inicia. Dor, morte, lamento e memória, tudo indicando o final próximo e a impossibilidade de reverter o inevitável, assim como a roda da vida, sentido cíclico da existência, em que viver e morrer são partes do mesmo destino irremediável. Pode-se relacionar esta casa com a mesma citada abaixo:

[...] 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 [...] “A vida não é mais que a separação das entranhas da terra, a morte reduz-se a um retorno à casa.... o desejo tão frequente de ser enterrado no solo pátrio não passa de uma forma profano do autoctonismo mística,, da necessidade de voltar à sua própria casa”, escreve Elíade, marcando assim profundamente, no seio do simbolismo da intimidade, o isoformismo do retorno, da morte e da morada. (DURAND, 2001, p.236).

Nos versos finais, após Dora descrever esta casa que oscila entre vida e morte, refúgio e sepulcro, tem uma alma que lamenta a presença das sombras e nuances sombrias, a presença dos lábios cerrados e de sons que não se ouvem. A alma desterrada da casa (refúgio), assim como a lua que vagueia na imensidão do céu, em movimento que não é estático, porquanto a vida e a morte alternam-se em movimento contínuo e circular, vida e morte contrapondo-se, morada e sepulcro, antagonismo. Todas estas imagens remetem a um final em que há esta aceitação, conformação do ser diante dos fatos, aos quais não se pode fugir. Esta análise baseia-se nos princípios teóricos apontados pela autora Ana Maria Lisboa de Melo, a saber

[...] a revolta diante da passagem inexorável do tempo manifesta-se na busca do preenchimento do espaço em todas as suas dimensões e níveis, como se a ocupação pudesse deter o fluxo temporal, fixando um eterno presente. (...) a conquista responde ao sentimento de revolta diante do trânsito do tempo e da degradação que engendra. Esta revolta é a manifestação de uma tendência orgânica que refuta a finitude, neutralizando a angústia gerada por ela. (MELLO, 2002, p.100)

Dora desenvolveu seu trabalho poético buscando manter-se atenta às estruturas da língua, sem, entretanto, deixar de enriquecê-lo com elementos mitológicos e de cunho metafísico e religioso, enfatizando o sagrado através do culto aos pilares do universo, ou seja: os elementos fogo, ar, água e terra, buscando respostas às inúmeras questões, que remontam à ancestralidade do homem e o afligem até hoje.

A poeta faz uso das imagens, sobretudo daquelas que estão relacionadas aos mitos, aos elementos da natureza, ao sagrado, buscando imprimir em seus versos uma temática própria. Sobre o conceito de imagem, o teórico assim define

[...] As imagens não são de algum lugar, são de Deus. Quanto mais se compreende uma época, mais nos persuadimos que as imagens consideradas como a criação de tal poeta são tomadas emprestadas de outros poetas quase que sem nenhuma alteração. (CHKLOVSKI, 1976, p.40-41).

Dora tinha um jeito peculiar todo seu, uma capacidade de buscar estas imagens, recriá-las ao seu modo, e moldá-las, de forma que é possível perceber o toque sucinto e especial em sua criação poética, enaltecendo a natureza de forma sagrada, extraindo

dela uma sutileza, uma leveza e um lirismo com que impregnava as palavras na tessitura de seus poemas. Em capítulo posterior, ao analisar “Lunimago” e “Elementária”, serão mostrados como estes elementos foram trabalhados na perspectiva estrutural imagética.

No próximo tópico é contextualizado o cenário da poesia moderna, referendando alguns representantes que contribuíram com o movimento concreto no Brasil.

Estes poetas possuem traços significativos de sua participação, apresentando, em seus poemas, características marcantes deste período, o que os tornam exemplos de poetas que promoveram mudanças no fazer poético, desconstruindo modelos, e propondo um novo jeito de fazer poesia, possibilitando outras leituras. Além da carga semântica, outros aspectos foram valorizados, como os visuais e sonoros.

Assim, buscou-se contextualizar o momento e seus principais representantes, analisando e ressaltando aspectos e traços significativos com o *corpus* de meu trabalho, no intuito de vislumbrar os possíveis diálogos estabelecidos entre os poetas experimentalistas da poesia concreta e Dora.

## **2.2 Dora e os diálogos com os poetas experimentalistas do concretismo**

Há uma vertente no trabalho desenvolvido por Dora Ferreira da Silva que chama a atenção, porque ainda é desconhecido e pouco mencionado. Trata-se da presença, em seu primeiro livro *An-danças* (1970), da exploração da poesia concreta.

Este livro é composto de cinco séries de poemas intitulados: Andanças, Lunimago, Elementária, Tapeçarias, Margens, sendo que a segunda e terceira representam o *corpus* do presente trabalho, e evidenciam a presença de elementos significativos e característicos da técnica concretista nesta primeira obra da autora, a qual foi elaborada em um período correspondente a 20 anos.

Embora esta peculiaridade não tenha sido apontada, ou mesmo despertada a atenção dos críticos, e não explorada até então, há referências na fortuna crítica contida na obra *Poesia Reunida* (1999), citadas nas palavras do crítico Vilém Flusser, em artigo

publicado no jornal o Estado de São Paulo em 28/02/1971, poucos dias após o lançamento do primeiro livro de Dora, onde ele reconhece a importância da obra da autora para o contexto literário, e chega a mencionar os elementos díspares, reconhecendo na escrita da poeta uma certa manipulação concretista:

[...] Mas quando tomei o livro verifiquei que o meu propósito era despropósito, já que não importa que artigo resultaria em mera generalidade. Queres já não digo, desdobrar e explicar, mas simplesmente comentar o conteúdo poético que se deram até nós por esta página em formas tão díspares como o é a prosa das “tapeçarias” e a manipulação concretista de “lunimago” e dos “elementária”, seria querer reduzi-lo às banalidades. (FLUSSER, *apud* SILVA, 1999, p.416).

É possível perceber na obra de Dora a presença de uma experimentação na poesia concreta, uma vez que a capa do seu primeiro livro, publicado em 1970, tem o título *Andanças*, o que remete ao fato de que a poeta já se sentia influenciada pelo movimento que se instalara no meio do universo literário (Anexos 1 a 4).

A partir do manifesto do plano-piloto para a poesia concreta, os autores Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos estabeleceram um novo olhar sobre o fazer poético, romperam com uma estética conservadora e de caráter formalista, desconstruindo conceitos arraigados e instituindo outras possibilidades para a poesia, abrindo um espaço para as liberdades poéticas, abolindo o metro, dando liberdade ao verso em prol de uma prática mais condizente com os novos tempos que se apresentavam.

Conforme o estudioso Gilberto Mendonça Teles, da obra *A escrituração da escrita*, o termo *experimentalismo* foi muito usado nos anos em que estavam em moda os movimentos da poesia concreta e dos processos de produção da poesia. Essa preocupação acabou influenciando alguns poetas consagrados, como Manuel Bandeira e Cassiano Ricardo, que aderiram ostensivamente, não só fazendo poemas experimentais como – e é o caso de Cassiano – teorizando a respeito (TELES, 1996).



Outro estudioso, que também fez suas observações sobre o experimentalismo na poesia, é Philadelpho Menezes, em *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*, e segundo o mesmo

[...] o termo “poesia experimental”, assim, é o nome que se dá a toda e qualquer forma de poesia moderna que utiliza recursos fora do texto versificado tradicional, aquele tipo de escrita que se liga a um mundo em desaparecimento ou, ao menos, em transformação. (MENEZES, 1998, p.15).

É neste cenário da poesia brasileira, em que há uma ruptura com os procedimentos habituais, dos quais se valeram os poetas que sobreviveram aos recursos técnicos e estilísticos do romantismo, parnasianismo e simbolismo, é que surgiram estes estranhamentos ou originalidades da poesia moderna. Contudo, as invenções ditas novas não passavam de representações de tudo aquilo presente na história da poesia, embora com nova roupagem e reatualizadas, numa busca por desativar ou substituir por outras técnicas ou temas, desde que revelassem as transformações culturais e ideológicas no campo literário.

Por outro lado, segundo as palavras do estudioso Gilberto Mendonça Teles, *experimentalismo* refere-se apenas ao movimento de vanguarda

[...] daí dizer que a poesia experimental ou o experimentalismo em poesia se refere apenas aos movimentos da poesia concreta, do neoconcretismo, da práxis e do processo, na verdade, os mais importantes do panorama da vanguarda brasileira. Aliás, é bom lembrar que, sob este aspecto, *experimentalismo e vanguarda* são palavras sinônimas, já que os dois termos remetem para uma idêntica atitude de radicalidade perante a linguagem poética. (TELES, 1996, p.187).

Os contatos, empreendidos por Dora com poetas do Modernismo, davam-se em forma da leitura e acompanhamento da produção literária, de troca de correspondências e/ou de um convívio mais próximo, como no caso do poeta Cassiano Ricardo, com quem ela manteve um contato mais estreito, e sendo o mesmo tão próximo à poeta, a mesma lhe dedicou poemas, como fez com outros a quem admirava ou por quem nutria algum afeto. Cassiano foi um dos frequentadores de sua casa, trocavam ideias, fato este que consta dos apontamentos colhidos pela pesquisadora Souza, em sua obra *Flores de*

*Perséfone*, em depoimento cedido pela filha de Dora, Inês Bianchi “Lembro-me dela indo visitar José Paulo e Cassiano Ricardo” (SOUZA, 2013, p.34). Ao poeta Cassiano Ricardo foi dedicado o poema “REVEILLON” NO IDIOMA DE CASSIANO.

Cassiano  
 despeço-me do ano  
 e dos enganos de endereço  
 ou de vida ao avesso  
 brindando tua taça de futuro  
 na fartura  
 da despesa em que pensas e sentes  
 e onde os sobreviventes  
 pressentem  
 o presente de Natal do será  
 com magos redivivos.  
 Em parto anormal  
 O amanhã já pariu  
 O abissal tempo (qual?)  
 saltando quanticamente  
 subvertendo a teta  
 da ampulheta  
 que invertes, ó VATE,  
 vertendo o eterno  
 (SILVA, 1999, p.83-84)

O poema expressa um desabafo de Dora ao seu amigo Cassiano Ricardo, quando sente a aproximação do Natal, a maior festa de confraternização entre os povos do mundo inteiro. No entanto, percebe-se aí um certo desalento do eu lírico, que entabula um diálogo com seu amigo, relatando seu sentimento ao se despedir do ano que finda: *despeço-me do ano/ e dos enganos de endereço, ou da vida ao avesso*. Há uma evidente constatação de que as coisas não transcorreram da forma esperada, pois tudo indica que há certa melancolia, um pessimismo às coisas vindouras, quando a poeta refere-se ao brinde que em um ritual celebra o futuro: *brindando tua taça de fartura/da despesa em que pensas e sentes*. A incerteza, o inesperado, a descrença e certa ironia são expressadas em suas palavras: *e onde os sobreviventes/pressentem/o presente de Natal do será/com magos redivivos*. Ao ironizar a festa, a celebração, o eu lírico equipara este ritual ao futuro incerto, onde todos estão em busca de um presente, simbolizado na esperança de dias melhores, venturas e vida próspera, pois aí reside toda a esperança

para estes sobreviventes do agora, que creem e aguardam novamente pelas promessas ou pela profecia dos magos ressuscitados. A poeta usa a imagem de uma ampulheta, aparelho usado para medir o tempo, uma metáfora da vida, comparada à areia que se esvai e desce pelo vidro. Assim é a vida, o tempo flui e nos escapa: *em tempo anormal/ o amanhã já pariu/ o abissal tempo (qual?)*. O futuro não pertence a ninguém, o tempo escapa pelas mãos, o tempo que se apresenta é abissal, é abismo desconhecido. Mas, o eu lírico clama pelo poeta, que tem poder de mudar o quadro: *subvertendo a teta/ da ampulheta, que inverte, ó VATE, vertendo o eterno*.

Neste ponto é importante ressaltar o modo imperativo com que é chamado o poeta, neste caso *vate* equivale ao profeta, capaz de tornar possível este renascimento, este retorno. Esta bela reflexão de Dora subjaz ao desejo espiritual da transcendência, que todos têm guardado em seu inconsciente, e estes rituais, já consagrados na sociedade, são momentos que remontam aos mitos ancestrais, do qual nos fala Mircea Eliade, estudioso das religiões, em sua obra *O Sagrado e o Profano*: “A cada ano novo reitera-se a cosmogonia, recria-se o Mundo, e ao fazê-lo, “cria-se” também o Tempo, quer dizer, regenera-se o Tempo “iniciando-o” de novo” (ELIADE, 1992).

Ainda, sobre o poema, vale ressaltar a presença de rimas internas e finais, que dão um ritmo cadenciado, valorizando estilisticamente e produzindo sonoridade.

O que chama a atenção, para os traços em comum entre Cassiano e Dora, é que a amizade que os unia pode ter sido um dos motivos que determinaram uma experimentação pela poeta Dora na técnica concretista, aventurando-se pelos caminhos que o amigo e também poeta percorreu em sua trajetória poética. Cassiano Ricardo era jornalista, poeta e ensaísta. Publicou seu primeiro livro de poesias *Dentro da Noite* aos 16 anos. Participou da Semana de Arte Moderna juntamente com outros poetas, atuando como líder. Sua poesia, a dos primeiros tempos, era tida como de caráter lírico-sentimental e estava estreitamente ligada ao parnasianismo/simbolismo. Contudo, após a participação na Semana de Arte Moderna, tornou-se um modernista ortodoxo até o início da década de 40. Assim, depois da experiência inicial, o poeta, a exemplo de outros, fez sua experimentação pela poesia concreta, de uma forma mais pessoal e não tão ostensivamente como o fez Manuel Bandeira (TELES, 1996).

Segundo o estudioso Gilberto Mendonça Teles, seu espírito inquieto levou-o a buscar as possibilidades mais extremas da expressão, valorizando como ninguém os sinais auxiliares da escrita, como hífen, travessão, apóstrofe, barra, aspas e parênteses, chegando a praticar um pouco da poesia concreta (TELES, 1996).

Desta forma, o poeta chegou à década de 50 com uma poesia despojada e de ousadias estéticas. Um dos aspectos a ser ressaltado em sua obra é que o poeta tinha uma capacidade de enxergar o que muitos outros não tinham, e valorizar aquilo que era muitas vezes ignorado.

Dentre seus inúmeros poemas destaca-se, como exemplo de sua experimentação pela poesia concreta, um poema que consta do livro *Jeremias Sem Chorar*: “o livro que na poesia brasileira conseguiu o maior número de bem logradas experimentações, pois foi escrito dentro da influência da poesia concreta” (TELES, 1996, p.207).

sob o azul  
sobre o azul  
subazul  
subsolo  
subsolo

Há neste poema um aproveitamento do espaço em branco, utilização dos recursos tipográficos e principalmente as reduções.

E o que dizer da sua capacidade em criar com apenas seis letras um poema, *Serenata sintética*? Este, que consta do seu livro *Um Dia Depois do Outro*, 1947, em que podemos compreender a magnitude de seu fazer poético ao transmitir, através desta economia de vocábulos e com simplicidade poética, o conteúdo impregnado de significação.

Rua  
torta

Lua  
morta.  
Tua

porta.  
(RICARDO, 1957, p.27)

É interessante como um poema com economia de palavras, seis ao todo, três substantivos, dois adjetivos, um pronome, são encadeados e impressionam pelo ritmo e pela sonoridade das rimas, sem, contudo, abrir mão das imagens que nos remetem ao conteúdo. Por outro lado, como muitas outras análises apontam, o poema trata de uma desilusão amorosa, um amor frustrado, em que o sujeito está condenado à solidão. Há uma nítida menção de vazio, solidão. A *rua torta* conduz o leitor a pensar em caminhos sinuosos, desconexos, desconhecidos. A *lua*, por sua vez é morta, impassível e incapaz de indicar caminhos, porque não se compadece dessa busca. Mas há uma indicação através do pronome demonstrativo *Tua*, no quinto verso, sugerindo que a saída é de domínio pessoal, pois é aí que mora a *porta*, saída ou entrada. Saída, se pensar em indicação de escolhas para os labirintos ou descaminhos propostos nos versos iniciais, e entrada, se entender como uma imersão no âmago do próprio ser, em busca de respostas ao vazio e solidão.

Sobre Manuel Bandeira e as relações estabelecidas com a poeta Dora Ferreira da Silva, elas se mantiveram mais nos diálogos entre a poesia de ambos. A analogia que o presente trabalho faz tem, como foco, os temas em comum como o sagrado e as abordagens religiosas, além do conhecimento que tinham da poesia dentro da tradição literária.

Dono de uma obra rica e primorosa em versos, o poeta insistia em se autodenominar “poeta menor”, contudo, foi um poeta que inovou e recriou seu fazer poético. Profundo conhecedor das figuras de retórica, dono de um saber linguístico-literário, não se esquivou em abandonar as formas antigas e atualizar e experimentar outras. É conhecido também pela sua ousadia em romper com a tradição, uma vez que sua poesia nasceu parnasiana e simbolista, e se entrincheirou pelos caminhos do Modernismo.

Embora não estivesse de acordo com as inúmeras críticas tecidas ao simbolismo e ao parnasianismo, aos poucos o poeta foi abandonando as formas antigas (métrica,

poema de forma, fixa, rimas, imagens) e adotando um novo fazer poético, mais livre e coerente com as ideias do Modernismo, como deixa entrever o autor Gilberto Mendonça Teles, em *A experimentação na poesia*:

[...] Aliás, alguém já disse que, na sua timidez, Bandeira primeiramente mostrava aos amigos íntimos as suas “brincadeiras”, como “Pneumotórax”, ou como as suas “composições concretistas. Se obtinha sucesso, então publicava. (TELES, 1996, p.192).

Seu conhecimento com os poetas Mário de Andrade e Oswald de Andrade talvez tenha sido o motivo pelo qual tenha rompido com a tradição, fato este que o impulsionou para o Modernismo, e o fez publicar, em 1924, seu primeiro livro de poesias de cunho modernista, *O ritmo dissoluto*.

Ainda, segundo o estudioso TELES (1996), Bandeira era dono de uma competência estética-literária invejável, ele experimentou, mesmo que de forma discreta, algumas possibilidades de produção poética, explorando desde as formas fixas e recursos poéticos, os quais buscou nos clássicos, românticos e parnasianos, até as ditas “liberdades poéticas”, que iriam marcar de forma inusitada seu trabalho, conforme segue.

[...] Poetas da estirpe de Manuel Bandeira tem o poder de atualizar a sua forma artística, uma vez que se atualizam e se preparam, se armam, e por isso estão sempre experimentando e reativando as velhas formas postas em desuso pelas transformações culturais. E têm a força poética de acrescentar novos temas, novas formas e novas técnicas à tradição de sua arte. (TELES, 1996, p.219).

Na análise que o estudioso Gilberto Mendonça Teles fez de sua obra, e no que concerne à sua fase de experimentação na poesia concreta, destaca-se: “Manuel Bandeira leu os poetas concretistas e escreveu poemas como “Analaneliana”, “Rosa tumultuada”, “Ponteio” e “Homenagem a Niomar”, dentre outros, publicados em *Estrela da Tarde*. (TELES, 1996, p.229).

Ilustrando sua experimentação pelo concretismo, o primeiro bloco do poema “Ponteio”, de Bandeira:

dever  
 de ver  
   tudo verde  
     tudo negro  
       verde-negro  
         muito verde  
           muito negro

(TELES, 1996, p.229)

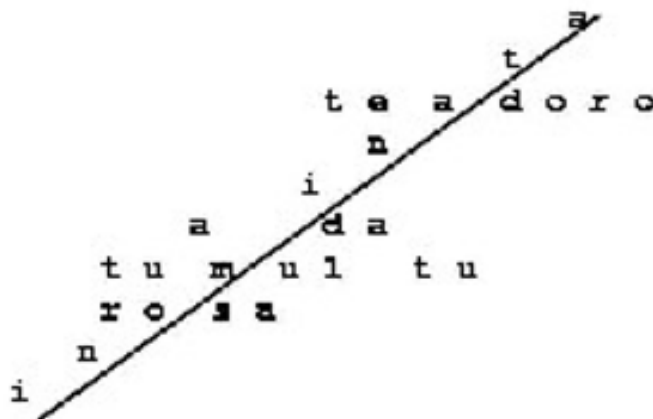
O poema gira em torno de um eixo semântico formado pelas palavras *verde* e *negro*, distribuídas em três blocos (TELES, 1996).

As rimas nos dois primeiros versos dão a sonoridade que impulsiona um ritmo fortalecido nos versos seguintes, em que a repetição do vocábulo *tudo* nos versos terceiro e quarto é enfatizada no quinto verso, com a inversão dos vocábulos *verde e negro*. O último bloco, composto pelos versos sexto e sétimo, é fechado com a repetição do vocábulo *muito*, que dá uma ideia de completude, de afirmação precisa e incontestável.

Em outro poema *Rosa Tumultuada* (Figura 1), há traços bem característicos da poesia concreta, em que as palavras *rosa*, *adoro*, *tumultuada* são distribuídas explorando o caráter geométrico, sem, contudo, perderem a carga semântica que sugerem as palavras.

Pode-se ler de baixo para cima, ou ao contrário, e tem-se o mesmo teor semântico. O traço perpendicular sugere o galho de uma rosa, ou o madeiro de uma cruz, e há um jogo de aspectos sonoros, semânticos e visuais, com exploração dos espaços em brancos oferecidos pela folha de papel.

Figura 1 - Poema *Rosa tumultuada* de Manuel Bandeira.



Fonte: FERNANDES, 1991.

Pode-se ler o poema ao mesmo tempo em que se visualiza uma imagem. O poema sugere um galho de rosa, uma rosa tumultuada, assim como pode ser o amor, tumultuado, sofrido, conflituoso. Esta ambiguidade, sentida neste jogo de palavras e pelos aspectos visuais, resume bem todo o estado de emoções e sentimentos que o amor induz, amor que pode salvar, ou amor que tudo sofre, tudo perdoa, como foi o amor de Cristo por nós, o amor redenção.

Ainda, sobre a análise deste poema que tanto rebuliço causou nos meios literários, é pertinente apontar a interpretação dada por Fernandes (1991), autor do artigo “O invisível do visível” publicado em revista da área em 1991:

[...] admitida essa interpretação, a rosa disposta ao longo dos madeiros seria a expressão visual e concreta do próprio Cristo e, em decorrência, a regeneração da humanidade, renascida pela água e pelo sangue que correram de suas chagas. (FERNANDES, 1991, p.97).

Na análise tão bem realizada por Fernandes, conclui-se que o poema trata mesmo do amor, porém, um amor em termos religiosos, revelado pelo vocábulo “*inonimata*”, que remete aos tempos históricos segundo a tradição sagrada: sendo a rosa *inonimata*, os símbolos tornam-se mais transparentes, pois transferem o esoterismo das imagens para o *in illo tempore*, ou seja, tempo em que não eram os seres nominados, estabelecendo, destarte, uma relação intrínseca entre o símbolo e o mito, entre o símbolo e o mistério (FERNANDES, 1991).



Deste amor, Dora Ferreira da Silva também fala com propriedade em seus poemas, pois sua obra está repleta de poemas em que ela percorre desde os caminhos do sagrado até ao profano, despertando musas e, ao mesmo tempo, enaltecendo imagens da fé judaico-cristã, reverenciando santos, lugares e mitos sagrados.

Este breve poema transcrito abaixo, “A flagelação”, consta do livro *Uma via de ver as coisas*, publicado em 1973, no qual Dora deixa entrever, no tema sagrado da flagelação, o amor supremo, divino, a abnegação imensurável do filho de Deus, que se fez homem e morreu por todos os pecadores, cumprindo seu destino.

#### A FLAGELAÇÃO

Esse homem atado à coluna  
me escandaliza.  
Não suporto sua dor. As chicotadas  
Dilaceram sua carne e a minha.  
É sangue humano que mana das feridas  
e humana a dor, vergando-o pequeno  
como um fruto imaturo.  
Atado à coluna.  
esse homem me escandaliza  
Sob a árvore sem folhas,  
Submerso no dia, submisso à calada missão,  
é um Deus que amo e não compreendo.  
(SILVA, 1999, p.101)

O tema é tratado de forma que o eu lírico revela toda sua indignação, ao tomar para si a dor que sente o homem atado à coluna: *esse homem atado à coluna me escandaliza/ não suporto sua dor./ As chicotadas dilaceram sua carne e a minha*. As imagens remetem a uma passagem bíblica da crença judaico-cristã, e revelam a perplexidade que esta cena causa ainda hoje, decorridos mais de dois milênios. O símbolo do sofrimento do ser que, mesmo tendo em si a capacidade do divino, viveu sua dor como humano: *é sangue humano que mana das feridas/ e humana a dor*. Mas o eu lírico não entende tamanha entrega, visto que a indignação leva ao ponto de ele revelar a sua não compreensão de tanta submissão, quando o ser flagelado se dobra, tal qual um fruto arrancado de uma árvore desnuda, ainda tão imaturo, calado e sem reação, cumprindo penosa sina, sorvendo o cálice do fel: *sob a árvore sem folhas/ submerso no dia / submisso à calada missão*. Jesus Cristo viveu uma vida curta, segundo as

escrituras sagradas. Sua vida terrena foi de apenas 33 anos. E o poema se fecha, o eu lírico rende-se e revela-se em um misto de indignação, incompreensão, respeito e amor incondicional: *é um Deus que amo e não compreendo*. Somente um amor assim é capaz de deixar-nos envolvidos por tamanho mistério, o mistério da paixão, morte e ressurreição de Jesus Cristo, o que tem motivado a crença neste mito religioso.

Muito oportuno o presente trabalho relacionar aqui o diálogo entre os dois poetas, Dora e Manuel Bandeira, considerando, além da riqueza do mito sagrado explorado, uma capacidade ímpar em resumir toda a carga do conteúdo semântico que extrapola pelo teor imagético.

Por último foram destacados os diálogos de Dora com o poeta Carlos Drummond de Andrade, por quem a poeta nutriu uma forte admiração e uma amizade de longa data, enriquecida por vasta correspondência. Seus temas são o indivíduo; a terra natal; a família e as vivências de menino; os amigos; o choque social e a violência humana; o amor; a própria poesia; a visão da existência. Há ainda os exercícios lúdicos. Drummond também traduziu obras de atores como Balzac, Laclos, Proust, Garcia Lorca, Mauriac e Molière.

Com referência aos estudos realizados pela autora para o presente trabalho, e em especial à presente pesquisa, foi feito um recorte de determinado período da obra do poeta por considerá-lo em consonância com o assunto em questão. Trata-se de sua poesia dentro do contexto do Modernismo, mais precisamente na terceira fase de sua produção poética, onde é possível reconhecer suas incursões, em caráter de experimentação, pelos caminhos que os poetas modernistas aventuraram-se pelos meandros da Poesia Concreta.

Mas é pertinente observar que há elementos que confirmam suas incursões de caráter experimental, renovador e de rompimento com a poesia dos simbolistas e românticos. Sobre estes aspectos que perpassam em sua obra, ressalta a análise de Emanuel de Moraes, em seu artigo “As várias faces de uma poesia”, publicado em obra organizada pelo Crítico Afrânio Coutinho, que reúne análises e artigos sobre a trajetória de Drummond, e assim expõe:

[...] Carlos Drummond de Andrade passara a adotar, no tratamento da linguagem, aquela conceituação que legara às gerações pós-modernistas nestes versos: *não facas versos sobre acontecimentos/penetra surdamente no reino das palavras*. Sem dúvida, uma das fontes em que a geração de 45 encontrou o sumo de sua técnica poética. (MORAES, 1978, p.104).

O crítico refere-se ao poema *Procura da poesia*, abaixo ilustrado na primeira estrofe.

Procura da Poesia  
 Não faça versos sobre acontecimentos  
 Não há criação nem morte perante a poesia  
 Diante dela, a vida é um sol estático  
 Não aquece, nem ilumina  
 As afinidades, os aniversários, os incidentes  
 não contam  
 Esse excelente, completo e confortável corpo,  
 Tão infenso à efusão lírica  
 (MORAES, 1978, p.104)

Percebe-se que a estrutura do poema obedece alguns aspectos formais, contudo, o uso dos versos brancos, a falta de metros e o fato do poema ter sentido por si só já são indícios de uma ruptura com o formalismo, com a temática romântica, e já apontam para a “concepção estética”, materialidade da palavra, da qual trata a poesia concreta.

Contudo, cumpre-se enfatizar que não há registros confirmatórios que atestem que o poeta Drummond tenha se enveredado pelo concretismo, tendo apenas realizado algumas experimentações, conforme nos relata a autora em sua análise.

[...] em verdade, Carlos Drummond de Andrade não se terá engajado na corrente concretista, em voga no período que precedeu a publicação de *Lição de Coisas*. Todavia, nessa experiência (cujas raízes, sem dúvida, se encontram em literatura estrangeira mais antiga) buscou alguns processos de realização. É possível, também, que em algumas oportunidades tenha praticado, mais do que antes, a desintegração da palavra. (MORAES, 1978, p.116)

Dentre os outros poetas já apontados anteriormente, ressalta-se a importância de considerar esta determinada fase do trabalho de Carlos Drummond de Andrade, por encontrar pontos relevantes deste com Dora, sobretudo quando há um diálogo entre ambos, que se dá pelas semelhanças ao tratarem de temas clássicos, e sobre os quais

ambos se debruçavam. Como a poeta Dora, Drummond também tinha conhecimento dos mitos, das imagens primordiais. Sua poesia também fazia referências ao mundo helênico, como podemos ver no poema *Canto Órfico*, de sua autoria, e que se encontra no livro *Fazendeiro do Ar*, escrito entre os anos de 1952 e 1953. Destaca-se alguns trechos deste poema:

“Canto órfico”  
 A dança já não soa,  
 a música deixou de ser palavra,  
 o cântico se alongou do movimento.  
 Orfeu, dividido, anda à procura  
 dessa unidade áurea, que perdemos.  
 Mundo desintegrado, tua essência  
 paira talvez na luz, mas neutra aos olhos  
 desaprendidos de ver; e sob a pele,  
 que turva imporosidade nos limita?  
 De ti a ti, abismo; e nele  
 os ecos de uma prístina ciência, agora exangue  
 (CAVALCANTI, 2013, p.9)

Este poema de Carlos Drummond de Andrade trata do mito de Orfeu, e tem-se aqui um diálogo com o poema de Dora intitulado *Órfica*, publicado no seu segundo livro *Uma via de Ver as Coisas* (1973).

ÓRFICA  
 Não me destruas. Poema,  
 Enquanto ergo  
 a estrutura do teu corpo  
 e as lápides do mundo morto  
 (SILVA, 1999, p.89)

Ambos os poemas tratam do aspecto mítico ligado à poesia, e da procura “*dessa unidade áurea que perdemos*”. Segundo a análise empreendida por Cavalcanti (2013), em seu artigo *Canto Órfico, Mito e Poesia em Carlos Drummond de Andrade*, aponta-se

[...] o mito de Orfeu foi revisitado por Carlos Drummond de Andrade no poema “Canto Órfico” numa tentativa de recuperá-lo em seus múltiplos significados na modernidade. O poeta procura explorar e transcender algumas possíveis significações, recriando-o ou simplesmente concordando com sua origem antiga. Em uma nova escritura, Drummond traz para a modernidade reflexões sobre o sentido do mito e a respeito do próprio Orfeu, numa espécie de revalorização de concepções necessárias ao mundo moderno que no

momento da criação do poema apresenta uma série de conflitos provenientes dessa “modernização”: o apagamento do eu; o desajuste do mundo; o ambiente pós-guerra, etc. (CAVALCANTI, 2013, p.9).

Como já mencionado no princípio, também se faz necessário destacar a amizade entre ambos e a troca de correspondência por vários anos, embora jamais tenham se encontrado pessoalmente. Dora fez homenagens ao poeta por meio de três poemas, que foram chamados de “Trilogia da Mangueira” (1988).

A autora Souza, em seu artigo “*Dora Ferreira da Silva e Carlos Drummond de Andrade: a sagração da poesia e da amizade na “Trilogia da Mangueira”*”, publicado na Revista *O Eixo e a Roda* (2014), faz uma análise detalhada desses poemas, que compõem a trilogia e reconhece como legítimos os laços afetivos desta terna e profunda amizade, enaltecendo-a:

[...] as cartas de Carlos Drummond de Andrade à Dora Ferreira da Silva testemunham o franco interesse, a ternura e o zelo do poeta mineiro, sempre dado a delicadezas e afabilidades com seus eleitos. Com Dora, Drummond cultivava a amizade, vivendo as reverberações da poesia – a sua essencialidade – sem se impor a exigência acadêmica de emitir longos e ponderados juízos de valor, ainda que jamais lhe escapasse a grandeza da poesia da amiga, tantas vezes registrada. (SOUZA, 2014, p.55-57).

Souza soube captar, de forma especial, o teor imagético expresso nos versos de Dora, extraindo deles toda a simbologia com que a poeta homenageou seu amigo, ora menino, ora árvore, ora passarinho, tudo harmonizando e fazendo referências ao amigo:

O menino sobe os galhos da mangueira  
pisa o cheiro das folhas  
o escuro  
setas de sol se infiltram  
em verdes cintilações  
(SOUZA, 2014, p.55)

Tem-se aqui o movimento ascensional, a subida, ao mesmo tempo em que há também a alternância do claro e escuro, como se houvesse aí o duelo entre a busca pelo desconhecido e o medo, que decorre desta subida que gera incerteza do caminho, aqui representado pelo escuro, mas logo afugentado pela luminosidade, setas de sol, que surge quando é infiltrado por entre as árvores e que produz a coragem para subir.

O menino se fere no lenho de escamas grossas  
 (chupa o sangue do delo)  
                   devagar  
                               vai subindo  
                   leva corpo  
                               alegria  
 (SOUZA, 2014, p.56)

A subida, além da coragem, requer paciência, tolerância e muitas vezes há barreiras, escamas grossas que produzem sangue, mas a subida continua, devagar e sempre, porque o corpo padece, mas o espírito é fortalecido pelas agruras do caminho e o menino já antevê as alegrias futuras. “Da árvore emana toda uma vontade de também trocar a casca velha por uma nova, de reverdecer com vigor e frescor. No cimo da árvore está a soberania, e é para lá que o Menino caminha”. (SOUZA, 2014, p.57).

Segundo a autora, na particularidade de uma imagem – a mangueira – a poeta homenageia o amigo, evocando seu universo poético e simbólico, trazendo para o tempo presente, para a memória do leitor, aquela mangueira escalada pelo menino de “Infância” (SOUZA, 2014).

Contemporâneo da poesia de Manuel Bandeira e de Dora Ferreira da Silva, Drummond é muito estudado na literatura brasileira, embora não se conheça estudo comparativo entre a sua poesia e as mencionadas como tipicamente da fase concreta. Entretanto, ele foi o poeta que conseguiu levar mais longe o projeto estético do modernismo, criando uma das vertentes mais luminosas da poesia brasileira neste contexto.

### Capítulo 3

## AN-DANÇAS

Primeiro livro publicado por Dora Ferreira da Silva, representou o marco inicial de sua trajetória poética. Foram reunidas neste volume as poesias escritas no período compreendido entre 1948 a 1970. A publicação desta obra foi de responsabilidade da própria autora e, a partir deste livro iniciou-se uma carreira que se estendeu até sua morte e, mesmo após seu falecimento, veio a público obras inacabadas tais como: *Leque* (2007), *Apassionata* (2008) e *Transpoemas* (2009).

Este primeiro livro é composto por cinco séries ou cinco momentos denominados *Andanças*, *Lunimago*, *Elementária*, *Tapeçarias* e *Margens*. O volume original, que foi tomado como apoio para o presente trabalho, embora desgastado pelo tempo, ainda preserva a originalidade com que foi preparado e impresso. O livro contém 120 páginas, no qual se encontram distribuídas as poesias, com destaque para a série de poemas em verso, que totalizam 18 poemas e constam da série *Tapeçarias*. Há ainda ilustrações de Edmar José de Almeida, no verso da contracapa e na penúltima página do livro (Anexos 2 a 5). A capa foi criada por Norma Ramiro Costa (Anexo 1).

Este livro rendeu vários comentários elogiosos de críticos como Vilém Flusser, Euryalo Cannabrava, Nogueira Coutinho.

Sobre o livro *An-danças*, seu conteúdo poético e o nome sugestivo e diferenciado merecem destaques; as palavras de Nogueira Coutinho, retiradas de artigo publicado na Folha de São Paulo, em 1970, que consta da fortuna crítica de *Poesia Reunida* (1970):

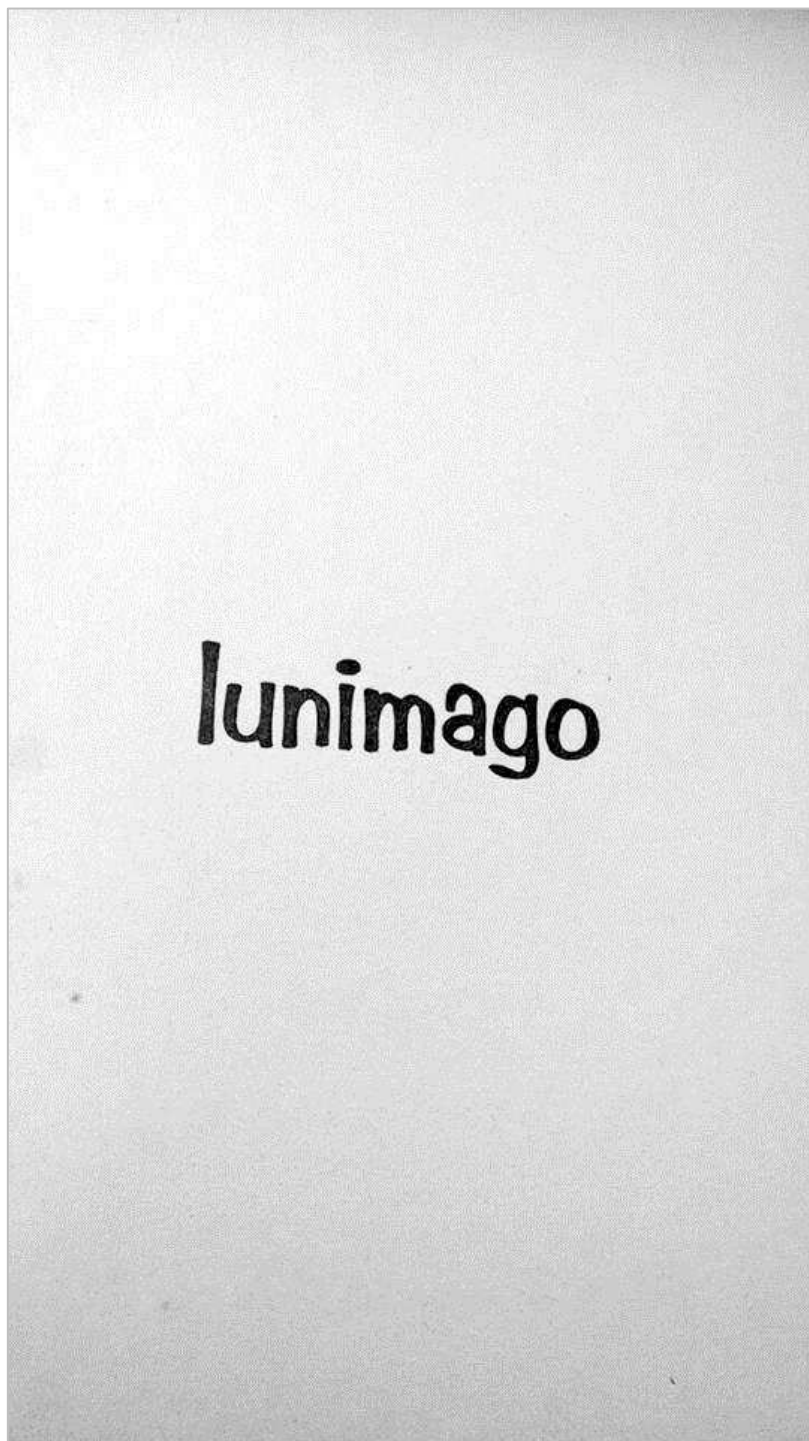
[...] o belo volume de poemas de Dora Ferreira da Silva, *An-danças* (capa de Norma Ramiro Costa ilustrações de Edmar José de Almeida), é desses livros que se acerca muito de perto do mistério poético, deixando entrever o processo criador no seu lento fazer-se, como se observássemos as metamorfoses de uma flor, de uma *libellula virgo* [...] cada poema como que reproduz o movimento geral do livro, o desse caminhar que é, “an-dança” silenciosa que por vezes se transforma em vertiginosa queda. (SILVA, 1999, p.461).

Para ilustrar os poemas, fotos foram tiradas do original da obra, como meio de proporcionar uma visualização bem verdadeira da forma como foram editados os poemas analisados neste trabalho, bem como as ilustrações, numa medida de manter a



autenticidade da formatação original, permitindo ao leitor vislumbrar os aspectos tipológicos, tão específicos e característicos da estética concretista.

Figura 2 – Capa da série *Luminago*.



Fonte: SILVA, 1970.

“Lunimago” é o segundo bloco de poemas de *An-danças*, composto por 15 momentos distribuídos separadamente, cada um em uma folha, as quais se encontram numeradas de 41 a 57, conforme consta no volume original.

Este bloco de poemas é o mais rico e expressivo da técnica concretista. Ele obedece às características mais marcantes e sustenta as considerações tecidas pela Autora do presente trabalho sobre a experimentação pela poesia concreta, na qual Dora sentiu-se envolvida em um determinado tempo, aqui tratado como um recorte e compondo o *corpus* desta dissertação.

O próprio título dado pela autora é uma referência à lua, muito presente nos poemas que constam deste bloco, em que ela faz uma associação dos vocábulos *luni*, que remete à lua, com o vocábulo *imago*, que reporta à imagem, e nesse jogo temos uma nova palavra *lunimago*, ou seja, imagem da lua e toda a simbologia que decorre do mito de Selene e Endimião, ou mito dos enamorados.

Ao proceder uma análise do livro pode-se concluir que estes poemas são como uma continuação do bloco anterior, em que a lua também é tema constante, bem como a exploração dos mitos, e uma forte inclinação aos aspectos metafísicos na busca de um entendimento entre a brevidade da vida e os mistérios da morte.

Outros mitos também são explorados. As imagens são claras referências à Perséfone, Orfeu e Eurídice, Ícaro, Dionísio e suas bacantes. São bem marcantes nos poemas que compõem este bloco as características do poema concreto. Pode-se constatar que Dora alia sua poética, voltada aos temas do universo helênico, às formas estruturais e geométricas do concretismo, explorando forma e conteúdo, de uma maneira em que toda a simbologia é tratada dentro da técnica concretista, sem que haja nenhuma perda estética do estilo comumente desenvolvido pela poeta paulista.

A Figura 3 é uma ilustração do mito de Selene e Endimião, e faz uma analogia ao tema deste bloco de poemas “Lunimago”, cujo tema “lua” é explorado numa clara homenagem à lua, tão decantada nos versos da poeta Dora.

Figura 3 – “Endymion” (George Frederick Watts, 1872).<sup>4</sup>



### 3.1 LUNIMAGO

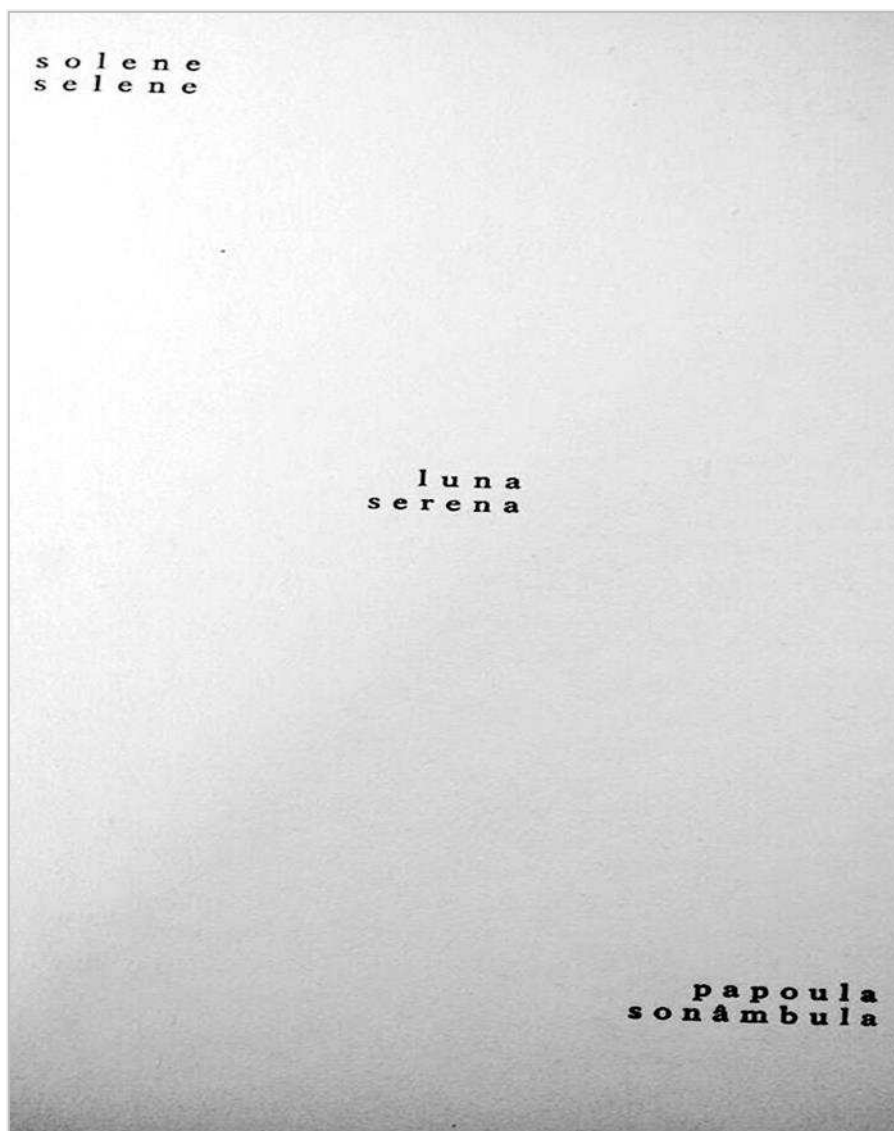
Ilustrando seu primeiro momento estão os poemas que compõem “Lunimago”, de Dora Ferreira da Silva, procurando ser fiel à forma como se encontram descritos no volume original da 1ª edição de *An-danças* (1970).

O poema a seguir (Figura 4) retrata o mito Selene. A Figura 5, do pintor Sebastian Ricci, ilustra esta passagem, retratando Selene velando pelo sono de seu amado Endimião. São breves e poucas palavras, seis ao todo, dispostas geometricamente pelo

<sup>4</sup> WATTS, George Frederick. **Endymion**. 1872. 1 original de arte, óleo sobre tela, 52 cm x 65 cm. Coleção particular.

branco do papel, e carregam, além do teor imagético, a presença visual e semântica. O poema reconta o mito já citado anteriormente, criando, através do jogo intencional dos vocábulos *solene/selene/luna/serena*, *papoula sonâmbula*, uma exploração do ritmo, que remete ao o próprio movimento da lua pelo céu. A disposição dos versos na folha do papel, que vão tecendo uma imagem e um ritmo, a exploração das letras alinhadas das palavras, a economia dos vocábulos em suas formas substantivas e adjetivas, e as palavras dançando serenamente pelo papel, evocando a trajetória da lua no céu, uma dança serena e solitária.

Figura 4 – Poema de Dora Ferreira da Silva que compõe *Lunimago*.



Fonte: SILVA, 1970.

É interessante notar como são visíveis as características do poema concreto. Contudo, a poeta Dora é fiel à sua temática, o conteúdo evoca os elementos míticos, aqui representados pelo mito de Selene e Endimeão, e remonta aos temas universais, tão presente em seus poemas: lua, flores, natureza em sua plenitude.

Figura 5 – “Selene e Endimione” (Sebastiano Ricci, 1713).<sup>5</sup>

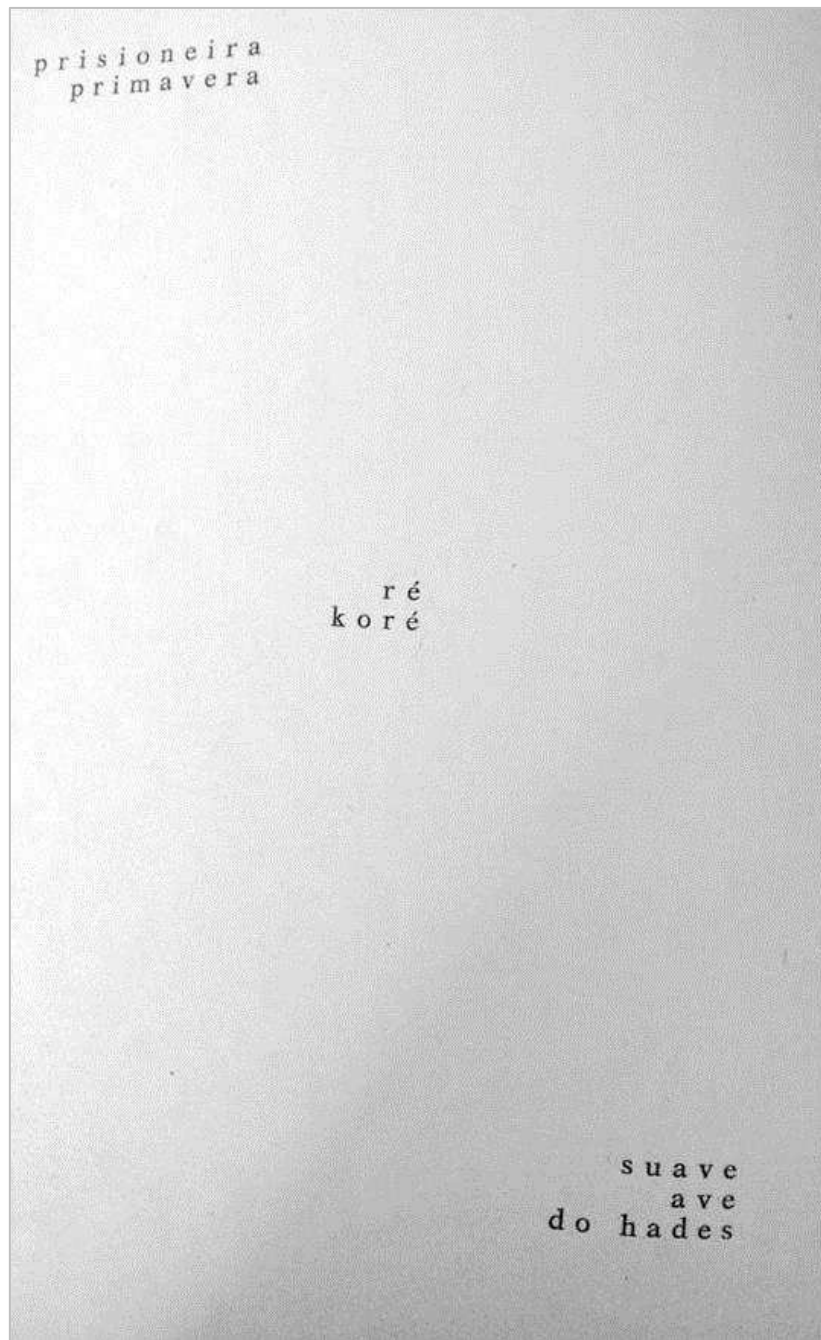


Prosseguindo, a Figura 6 apresenta um poema cuja temática faz referência ao mito de Koré.

---

<sup>5</sup> RICCI, Sebastiano. **Selene e Endimione**. 1713. 1 original de arte, óleo sobre tela, 190cm × 106 cm, Londres, Chiswick House.

Figura 6 – Poema de Dora Ferreira da Silva: referência a Koré.



Fonte: SILVA, 1970.

Este mito foi explorado por Souza (2013), em sua obra *Flores para Perséfone*

[...] Conta o mito que Koré andava pelas colinas colhendo flores com as amigas quando sofreu o assalto de Hades; este, para atraí-la, havia plantado à beira de um precipício, com a ajuda do irmão Zeus, um narciso, a flor do sono, do torpor, não a da morte eterna, mas a flor



que renasce na primavera [...] Perséfone, já uma Senhora das sombras, erra por uma escuridão sem fim, prisioneira de um espaço inatingível, misterioso, que é onde alimenta suas forças para, no tempo certo, explodir em flores, provocando a reinauguração da vida. (SOUZA, 2013, p.89).

Koré, prisioneira do hades, no poema citada como *suave ave do hades*, e, ao emergir dos mundos inferiores, transforma-se em Perséfone, que em sua dança traz o renascimento, o florescer, representada pela primavera, pelas flores.

Dora explora o mito através de uma personificação da jovem em uma ave suave, enquanto retrata a doçura e pureza da juventude que adorna, e estão presentes na menina enquanto ela habita o mundo dos vivos, e por aqui dança e festeja. Mas depois de cair na armadilha de seu tio, senhor dos mundos inferiores, ela retorna aos mundos sombrios, como a senhora e prisioneira do Hades.

A simbologia do pássaro, segundo Jung em sua obra *O homem e seus símbolos*, é efetivamente o símbolo mais apropriado da transcendência (JUNG, 2008b).

A ave tem este poder de vencer os espaços, transcender, ir de um lugar alegre e florido para um lugar de sombras, escuridão. É o movimento desta travessia que evoca os paradoxos, o choque dos opostos, vida e morte, luz e escuridão. A ave transita nos dois mundos, e eleva-se em busca das alturas, em uma anábase, e após retorna às profundezas, no sentido contrário, ou seja, a catábase.

Outra análise do voo encontra-se na obra de Gaston Bachelard, *O Ar e os sonhos*, segundo o qual: “O voo onírico é a síntese da queda e da elevação” (BACHELARD, 1990, p.35), em que temos a metáfora do ar associada à altura, elevação em que o movimento ascensional dá-se no sentido onírico, remetendo à consciência da leveza, aqui apresentada na estrofe *suave ave do Hades*. Contudo, de acordo com Bachelard, todo voo empreende uma queda, e metaforicamente tem-se a queda da ave aos lugares escuros e sombrios do Hades.

A Figura 7 apresenta uma bela escultura em mármore, que remonta ao período renascentista, e trata do rapto de Perséfone (Proserpina) ilustrando, com maestria, o

mito do qual trata as primeiras estrofes do poema, e encanta pela forma como o autor retrata a bela Koré sendo aprisionada pelos desejos incontidos do seu tio, no intuito de mantê-la junto a si nos mundos íferos.

Figura 7 – “O Rapto de Proserpina” (Gian Lorenzo Bernini, 1621-22).<sup>6</sup>



A sonoridade deste poema pode ser percebida pelas rimas *prisioneira/primavera*, *re/koré/suave ave dos hades*, que imprimem um ritmo quando se procede a leitura.

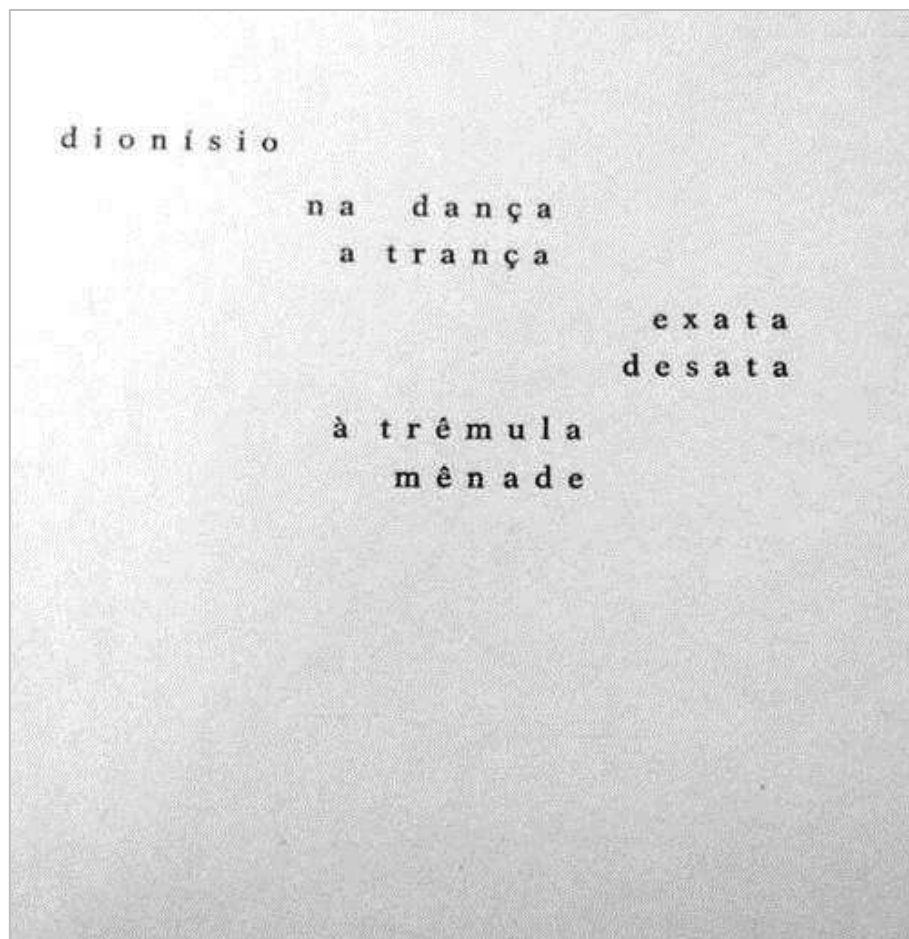
---

<sup>6</sup> BERNINI, Gian Lorenzo. **Il ratto di Proserpina**. 1621-22. 1 original de arte, escultura em mármore branco. Galleria Borghese, Roma.



Prosseguindo na análise, o poema seguinte faz referências ao deus grego Dionísio, filho de Zeus, deus dos deuses (Figura 8). Dionísio representa o deus dos prazeres, aquele que possuía o conhecimento e os segredos do plantio e da colheita da uva.

Figura 8 – Poema de Dora Ferreira da Silva, referência ao deus grego Dionísio.



Fonte: SILVA, 1970.

No poema, Dionísio, que também era associado às festas e atividades relacionadas ao prazer, é apresentado em uma dança na qual estão as mênades, que na mitologia grega também são conhecidas como bacantes ou tiriades, e eram adoradoras e seguidoras do deus Dionísio.

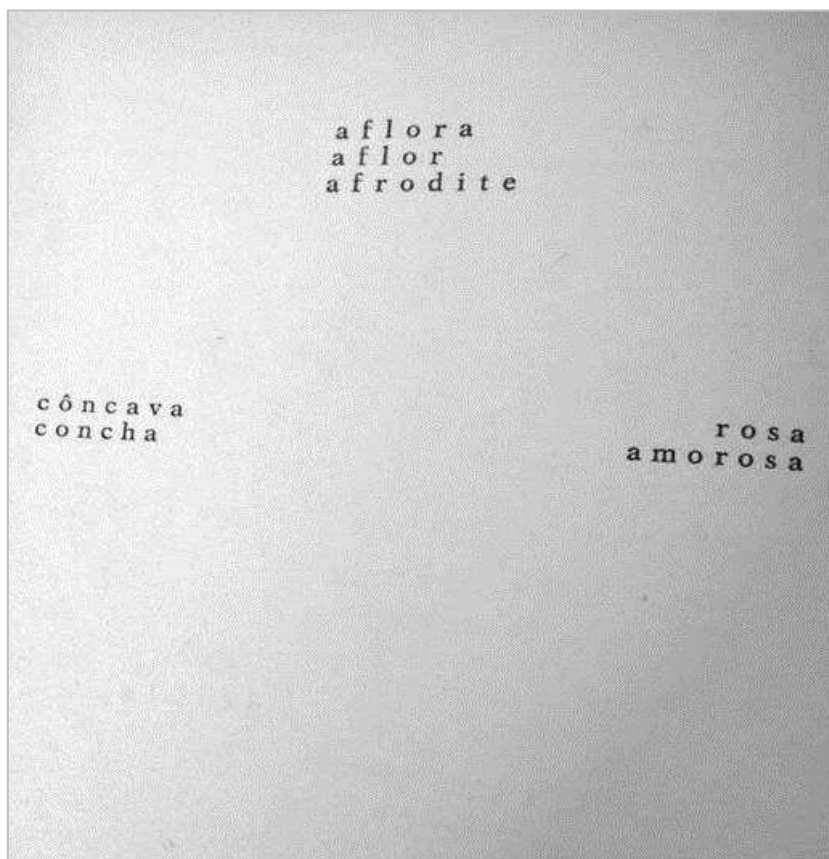
Segundo o dicionário Mítico-Etimológico de Mitologia Grega, a palavra Mênades significa: Mênades (Mainadés) provém do verbo (mainestthai) “ser possuído de um ardor louco, entrar em delírio.” Mênades são as Bacantes divinas, “as possuídas”,

quer dizer, em êxtase e entusiasmo, porque delas, como dos adoradores de Dionísio se apoderavam a (mania) “a loucura sagrada,” a “possessão divina”, e as “orgias”, posse do divino na celebração dos mistérios, agitação incontrolável, “orgia”, segundo se expôs em Mitologia. (BRANDÃO, 1991).

O poema na forma com a qual se apresenta, evoca uma dança alegre, sensual, em que as Mênades realizam um ritual do amor, da beleza e da sexualidade, e promovem a perpetuação da vida numa personificação dos poderes generativos da mãe natureza.

No poema que se segue (Figura 09), a deusa está no centro. Afrodite desperta como uma flor em sua concha côncava, e tal qual uma rosa refaz o desenrolar natural da vida, indicando o renascimento, a fecundidade, a vida em sua plenitude e no seu ressurgimento contínuo, ciclo vital de todas as coisas.

Figura 09 – Poema de Dora Ferreira de Souza, referência ao nascimento de Vênus.

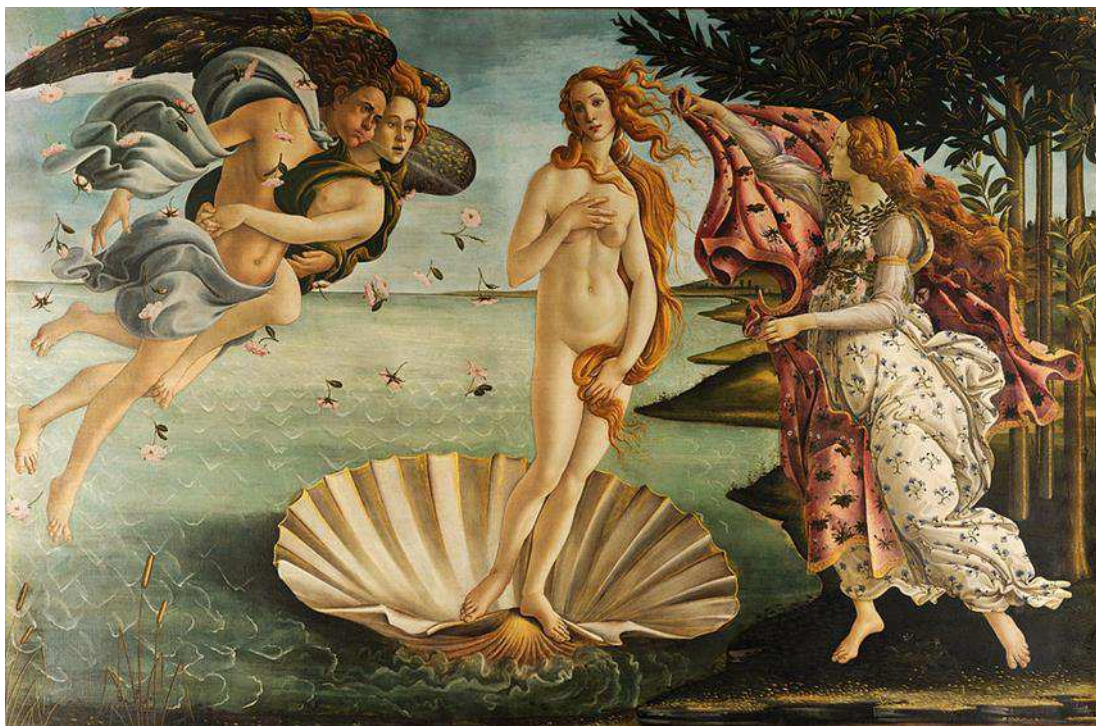


Fonte: SILVA, 1970

Os vocábulos estão dispostos de forma simétrica, onde se percebe a disposição das sílabas a/f/ nas palavras *aflora/aflor*, e esta repetição remete à sonoridade.

Também conhecida como “Vênus”, Afrodite foi representada por Botticelli, famoso pintor renascentista, em quadro intitulado *O Nascimento de Vênus* (Figura 10), no qual a deusa emerge das águas sobre uma concha côncava.

Figura 10 – O Nascimento de Vênus, (Sandro Botticelli, 1483).<sup>7</sup>



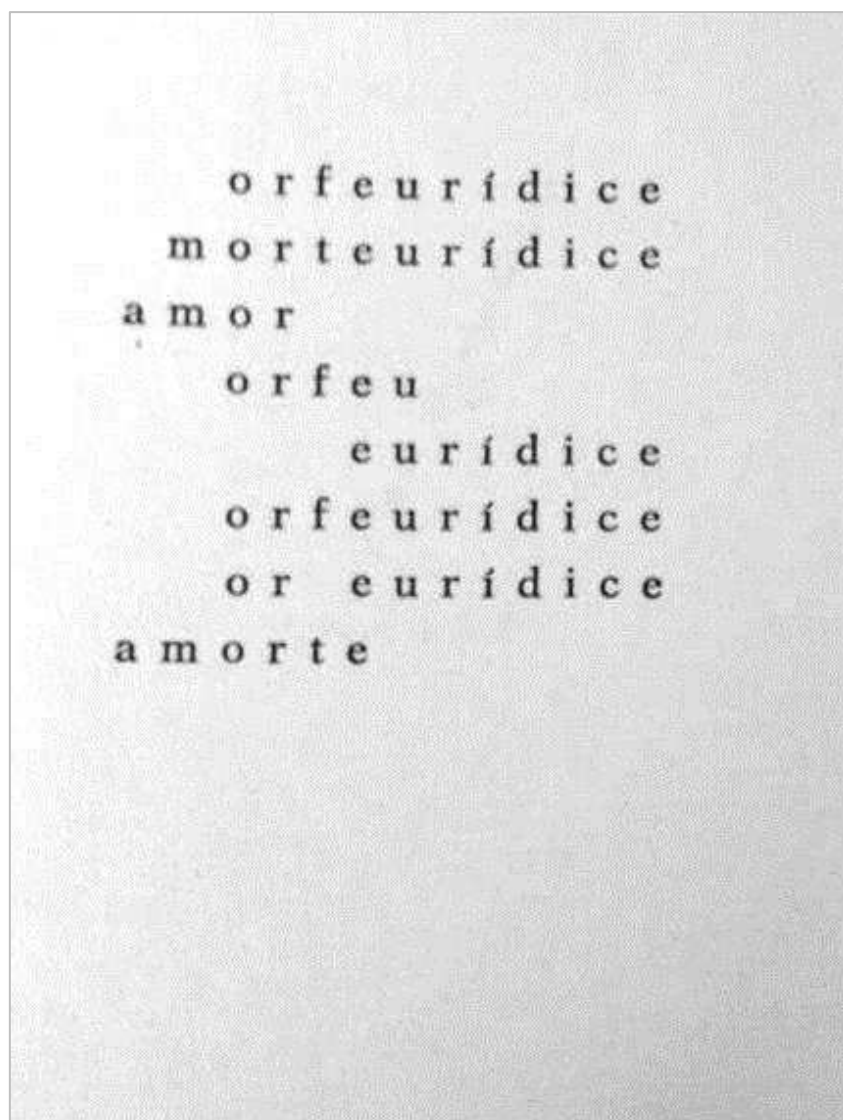
As imagens utilizadas no poema são símbolos universais, e a poeta tão sutilmente tece seu poema, valendo-se de elementos do universo helênico.

A Figura 10 mostra, com propriedade, a imagem que as palavras do poema deixam transparecer: a deusa está no centro, e como numa dança, os outros pares sugerem as outras personagens do quadro, e faz menção aos deuses citados,

No poema a seguir (Figura 11) outra referência: o amor irrealizado de Orfeu e Eurídice. Mudou-se o tema, mudou-se a geometria e a disposição do poema nos espaços em branco da folha.

<sup>7</sup> BOTTICELLI, Sandro. **La Nascita di Venere**. 1483, 1 original de arte, têmpera sobre tela, 1,72 m x 2,78 m. Galleria degli Uffizi, Florença.

Figura 11 – Poema de Dora Ferreira de Souza, referência a Orfeu e Eurídice.



Fonte: SILVA, 1970.

Há nestes versos uma menção clara ao mito, que trata do amor profundo e mítico, do qual são personagens Orfeu e Eurídice. Este jogo de opostos, uma negação da morte, e a vida simbolizada pelo amor, razão pela qual a poeta utiliza-se do jogo de vocábulos entre vida, que implica em união e amor, *versus* morte, que a tudo traga, separa e determina o fim, até mesmo para aqueles que não conseguem aceitá-la como o final iminente, deixando evidentes os sentimentos de negação à morte.

No princípio Orfeu e Eurídice estão unidos, mas o amor, embora seja o elo entre ambos, não é capaz de evitar uma separação, e há no meio uma clara menção ao amor e uma súplica velada, como se fosse possível a ela decidir seu destino, ou quem sabe fosse o amor capaz de livrá-la do sombrio mundo da morte, promovendo a redenção pela qual todos nós buscamos e na qual acreditamos ser possível.

O mito de Orfeu e Eurídice é explorado neste poema, entretanto, além da expressão que ressalta a beleza do mito, há uma iniciativa ousada pela qual a poeta faz um jogo com as palavras através de uma aglutinação, unindo os pares Orfeu e Eurídice. Há ainda uma repetição nos versos finais, onde se percebe uma intencionalidade em negar o destino ao qual estão destinados os amantes. Porém, esta morte não representa o fim, assim como propõe o emaranhado de sílabas, que sugerem a palavra *morfeu*, o sono que não induz o final, sendo apenas um estado transitório, assim como é a vida, transitória, passagem para outro estado.

Os vocábulos foram distribuídos pelo papel de forma geométrica, abusando do espaço em branco, sem demonstrar nenhuma preocupação em seguir normas para escansão, como querem as estruturas formais. Recurso este que remete à liberdade que os poetas concretistas faziam uso, sem a preocupação com metro. A repetição provoca uma sonoridade, que induz ao ritmo.

É preciso destacar que o conteúdo é rico em símbolos e mitos, mas a estrutura do poema não segue a rigidez da estrutura. São palavras que vão formando sentido, as palavras não se articulam em frases inteiras, como acontece no poema em versos, são apenas vocábulos. Tem-se expressas aí três características bem específicas da estrutura do poema concreto: economia de vocábulos, ausência de metros, disposição geométrica pelo espaço em branco do papel. Outro aspecto a ressaltar é a questão das palavras utilizadas na verticalidade e horizontalidade da folha, podendo também observar a simetria das sílabas compondo novas palavras, através da aglutinação de somente quatro vocábulos.

A sonoridade e o ritmo são extraídos pelo uso de recursos como recorrência, que se dá pela repetição das palavras e no uso de uma circularidade que a leitura propicia, ao

perceber que a volta pode ser a ida, ou pelo contrário, a ida que pode também ser a volta, vida e morte, presença e ausência, opostos que propõem e definem uma forma e permitem uma beleza através da circularidade do todo, e levam a pensar na própria circularidade da vida, princípio e fim.

Esta circularidade faz-se ir do início ao fim, podendo deduzir que a vida que no princípio é geradora, capaz de promover a beleza, sendo o amor a razão que une, mas depois o destino final, simbolizado pela morte, promovendo a ruptura, caminho que leva ao infalível e certo fim de todos nós.

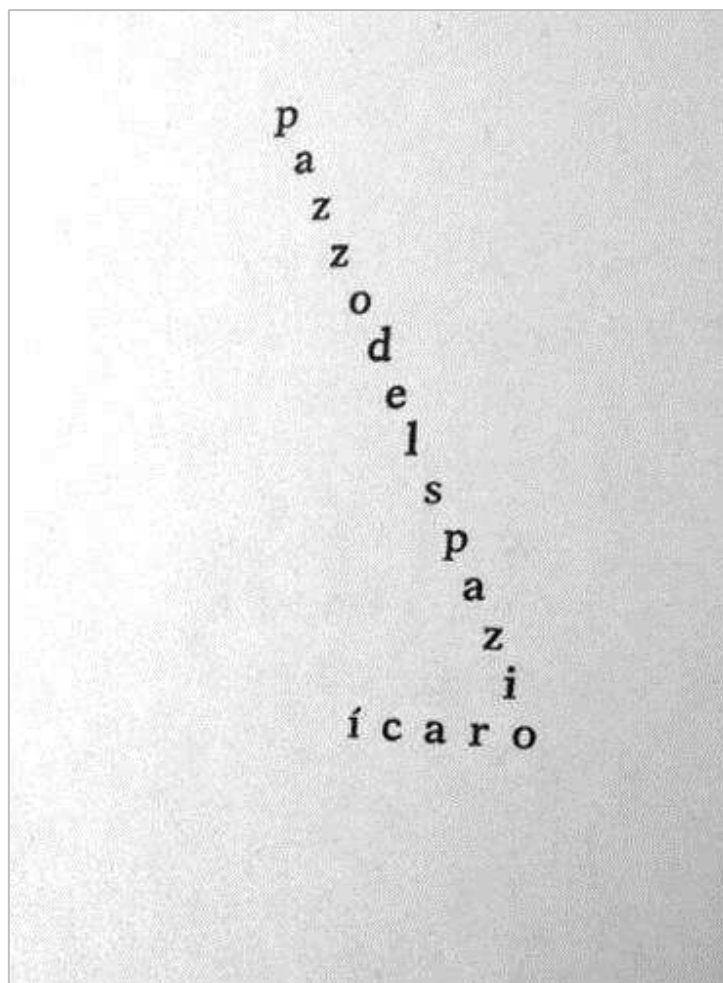
É interessante observar o que fala Alfredo Bosi sobre o ritmo: “A linguagem rítmica volta-se para a matéria para reanimá-la com o sopro quente da voz. O que faz da imagem verbal uma palavra concreta, viva, quando não mítica: *eidos-idea-eidolon*” (BOSI, 1990, p.87).

Dora consegue realizar, com maestria, a tarefa de explorar seu tema dentro da proposta dos recursos impostos pela técnica concretista. É visível esta capacidade artesanal da poeta, que valoriza esteticamente seu poema, sem estrangular seu conteúdo.

Em seguida, o poema faz menção ao mito de Ícaro (Figura 12). Este mito fala de um jovem grego filho de Dédalo, que se encontrava preso em um labirinto de Creta, juntamente com seu pai, por ordem do Rei Minos, uma vez que ele havia matado o minotauro. Este pensou em alguma forma de livrar-se da prisão, levando consigo seu filho. Mas eles estavam impossibilitados de fugir, visto que o rei dominava tanto o mar quanto a terra. O pai juntou pacientemente as penas dos pássaros, que sobrevoavam o local, e depois construiu dois pares de asas, um para si e outro para o filho, unindo as penas com cera de abelha. Depois, entregou um par de asas ao seu filho, e recomendou ao mesmo que não voasse muito alto, pois o calor do sol poderia derreter a cera das asas, e tampouco voasse muito baixo, pois a umidade do mar poderia tornar as asas pesadas. Contudo, o jovem não seguiu as recomendações dadas por seu pai, voou o mais alto que pode, e teve suas asas derretidas pelo calor do sol, e com isto mergulhou no mar e faleceu. Este mito retrata a busca pela ascensão.



Figura 12 – Poema de Dora Ferreira de Souza, referência ao mito de Ícaro.



Fonte: SILVA, 1970.

Nesta distribuição do poema, Dora, utilizando as palavras em italiano “pazzo/del/spazio”, que traduzidas significam “louco do espaço”, imprime uma disposição geométrica dos vocábulos. A referência faz menção ao mito de Ícaro.

Os vocábulos aglutinados sugerem uma figura que lembra queda, e que remete ao voo frustrado empreendido pela figura mitológica ao final representada pela palavra “Ícaro”. A verticalidade das palavras caindo na folha é sugestiva e indica a queda. Os recursos tipológicos utilizados são característicos da técnica concretista, porque tem-se uma distribuição geométrica explorando os espaços da folha em branco, propondo uma figura, que sugere subida e descida.

A Figura13 é a reprodução de um belo quadro do pintor Peter Paul Rubens, que retrata a queda sugerida pelo poema.

Figura 13 – “A queda de Ícaro” (Peter Paul Rubens, 1636).<sup>8</sup>



O mito de Ícaro é amplamente pesquisado e utilizado por estudiosos na área da psicologia e psiquiatria, pois voar é um sonho que o homem acalenta desde os primórdios, e a simbologia do sonho sempre foi tema pesquisado por Carl Gustav Jung e seus discípulos, e segundo ele, em sua obra *O homem e seus símbolos*.

[...] não podemos nos permitir nenhuma ingenuidade no estudo dos sonhos. Eles têm sua origem em um espírito que não é bem humano, e sim um sopro da natureza – o espírito de uma deusa bela e generosa, mas também cruel. Se quisermos caracterizar esse espírito, vamos nos aproximar bem melhor dele na esfera das mitologias antigas e nas fábulas primitivas das florestas do que na consciência do homem moderno. (JUNG, 2008, p.58).

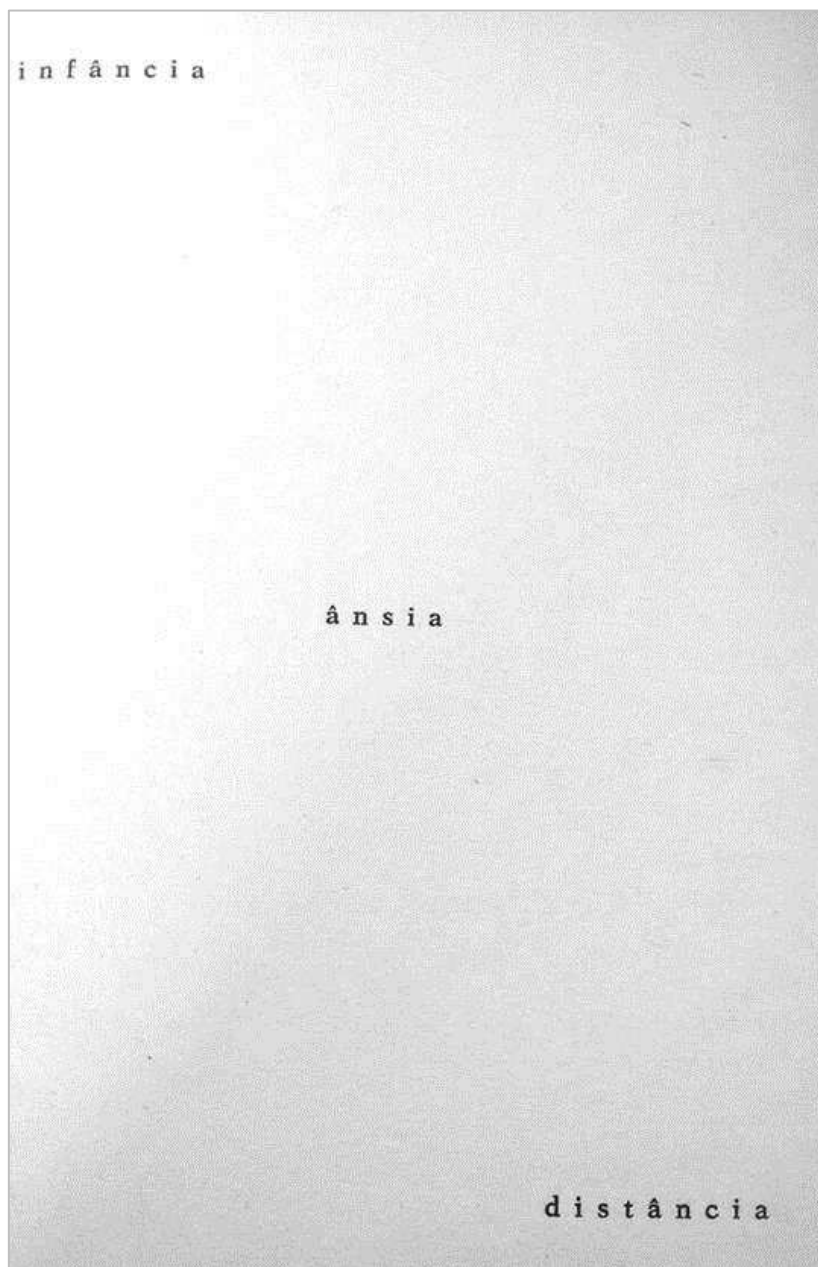
---

<sup>8</sup> RUBENS, Petter Paul. The fall of Icarus. 1636. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 27 x 27 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelas.



A seguir uma mostra de um poema de aspecto concreto, em que há uma economia de vocábulos, apenas três palavras: *infância/ânsia/distância* (Figura 14).

Figura 14 – Poema com características concretistas de Dora Ferreira da Silva.



Fonte: SILVA, 1970.

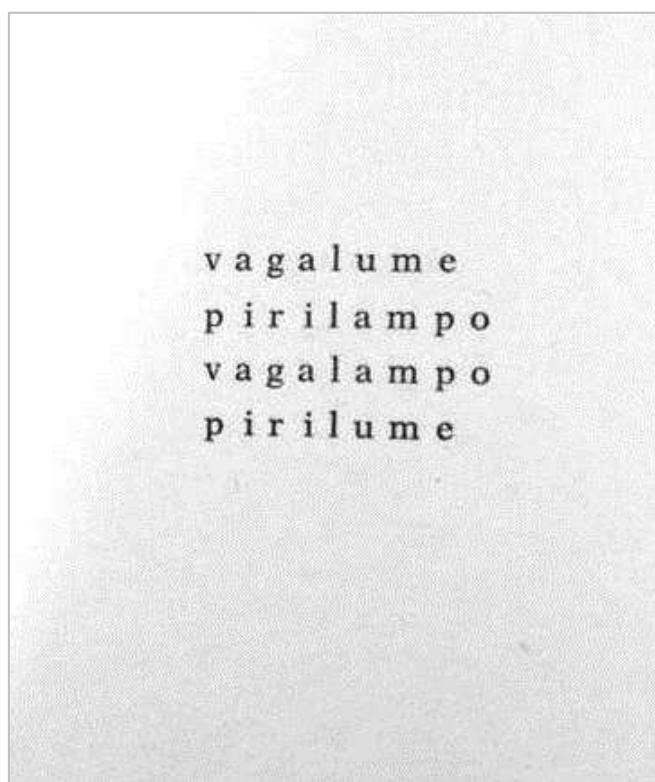
As palavras são distribuídas pela folha de papel, com uma intencionalidade que sugere que o sentimento expresso é nostalgia que a distância da infância produz, distância esta que marca uma separação de um tempo vivido e já passado. Há um

espaço, não só marcado tipologicamente no papel, mas também expresso pela cronologia que determina este tempo. Tempo que separa e distancia, deixando vazio.

Observando a disposição das palavras, percebe-se que “infância” está situada à esquerda, no início da folha, sugerindo começo, em contrapartida a “distancia” está à direita, abaixo na folha, e sinaliza final. No meio imperando a palavra “ânsia”, sugerindo que a vida acontece no meio e dá-se pela pressa, pela agitação, pela falta de percepção das coisas simples e corriqueiras que a ingenuidade da infância oferece. A leitura circular pode induzir esta distância, que provoca ânsia na volta ao tempo, tempo da infância. Há nesta circularidade um movimento, movimento este que é marcado pela assonância nos três vocábulos, produzindo ritmo.

Nos versos que se seguem tem-se um jogo visual, a poeta brinca com as palavras utilizando dois substantivos: vagalume e pirilampo.

Figura 15 – Poema de Dora Ferreira da Silva com características “concretistas”.



Fonte: SILVA, 1970.

Ambos os termos são sinônimos e referem-se ao inseto conhecido por sua emissão de luz fosforescente. Aqui percebem-se bem nítidas as características da técnica empregada pela poesia concreta, ao vislumbrar os aspectos geométricos e a simetria das palavras cuidadosamente distribuídas pelo espaço em branco do papel.

Há também a associação do sufixo *lampo* ao radical *vaga*, formando novo vocábulo: *vagalampo*, na 3ª estrofe, o mesmo na quarta estrofe, em que foi associado o sufixo *lume* ao radical *piri* e obteve-se um novo vocábulo: *pirilume*. Esta associação de novos vocábulos permitiu uma sonoridade através das rimas que se formaram: *vagalume/pirulume* (1ª e 4ª) e *pirilampo e vagalampo* (2ª e 3ª). Os neologismos ou criação de novas palavras foi um recurso muito explorado pelos poetas concretistas, e podem ser percebidos em vários poemas concretos deste período do modernismo.

Pode-se fazer uma analogia deste poema com o de Haroldo de Campos *Nascemorre* (1958), já mencionado no capítulo I, onde se encontram também estes jogos de desmonte e montagem de novas palavras. O poema a seguir é representando apenas por dois substantivos, *sol e rio*, um verbo *sorri* e um advérbio de modo, *so*.

Figura 16 – Poema de Dora Ferreira da Silva com características “concretistas”.



Fonte: SILVA, 1970.

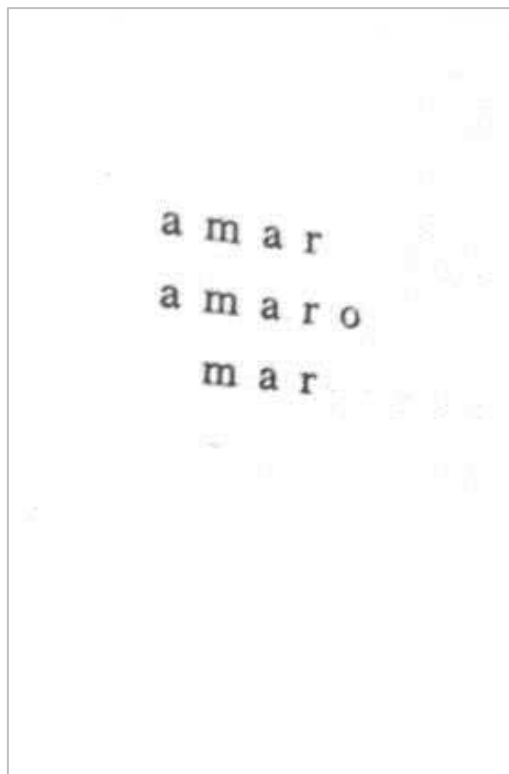
Dora utiliza dos recursos fornecidos pela técnica concretista para fazer um jogo, semântico, sonoro e visual. São nítidos estes apelos pelos quais pode-se entrever a técnica aqui tão habilmente empregada pela autora. A forma como foram distribuídos os vocábulos permite entrever esta ousadia empreendida por Dora, distribuindo geometricamente os vocábulos no branco que o papel oferece.

A letra “s” da 1ª palavra *sol* está em simetria com o “s” da palavra *sorri* na 3ª linha, e também com a palavra *só* da 4ª linha. Esta simetria dá-se também com a letra “o”, na 1ª linha com a palavra *sol*, alinhadas com a palavra *sorri* na 3ª linha. Há ainda o alinhamento da letra “r”, que se dá com as palavras que se encontram na 2ª linha *rio* e a palavra *sorri* da 4ª linha. Por último, a letra “i” da palavra *rio*, que se encontra na 2ª linha com a palavra *sorri* da 3ª linha. Nas possibilidades abertas à leitura, oferecidas pela disposição em que se encontram os vocábulos distribuídos na folha em branco, pode-se inferir que há menção ao *sorriso*, junção dos vocábulos *sorri*, 3º verso com o vocábulo *só*, 4º verso, e nesta leitura juntamos ao vocábulo *sol* no 1º verso e uma alegria representada pela luminosidade, disposição feliz que um dia de sol proporciona, causando sorrisos.

Em contrapartida, se unir os vocábulos *sorri* no 3º verso com o vocábulo *só* no 4º verso, tem-se uma ideia antagônica que sugere um sorriso solitário, sorriso sem reciprocidade, sorriso melancólico. O sorriso, que pode surgir e iluminar como o próprio sol, é também um sorriso apagado, obscuro, solitário, bem contrário ao primeiro, que se esconde e se retrai ao mundo dos que não gozam de companhia e preferem ficar só.

Na sequência (Figura 17), um belo poema de características bem delineadas da técnica concretista. É um poema curto, que busca, em poucas palavras, desenvolver seu conteúdo semântico.

Figura 17 - Poema de Dora Ferreira da Silva com características “concretistas”.



Fonte: SILVA, 1970.

Este poema traz uma justaposição do verbo “amar” do adjetivo “amaro” e do substantivo “mar”, em um jogo de vocábulos, que encerram uma carga semântica ao falar das delícias que é o amor, que pode levar ao mar de venturas, mas este mesmo mar pode sugerir não alegrias e sim desventuras, o amargor, aqui designado pela palavra *amaro*.

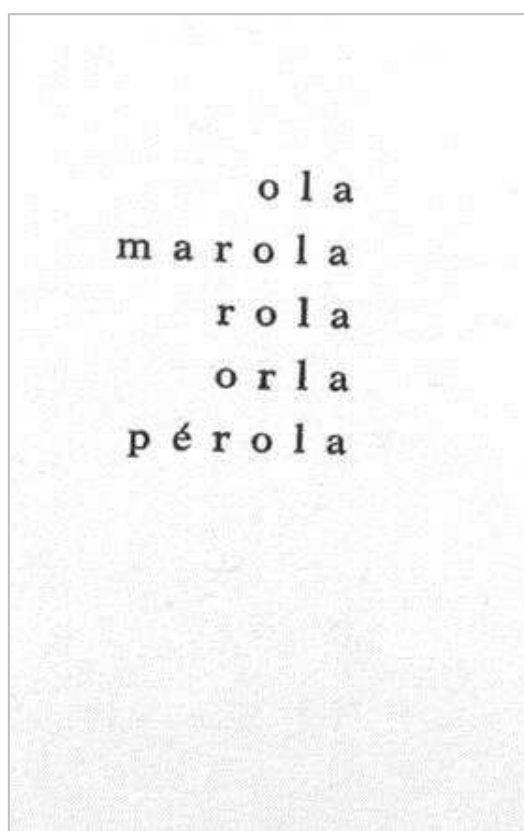
Este poema de Dora dialoga com a poesia de Carlos Drummond de Andrade, e estes versos são uma menção ao poema “Amar Amaro”, de sua obra *Antologia Poética* (ANDRADE, 1996).

Conclui daí que a poeta Dora já lia a poesia de seu amigo, a quem apreciava, motivo pelo qual reestruturou seu fazer poético, pois partiu da tradição do amigo parte de sua poesia. Outro aspecto que é importante ressaltar é que, ao prestar homenagem ao amigo com poemas que compõem a “Trilogia da Mangueira” (SILVA, 1988), já mencionado anteriormente, é fato que, no 3ª poema denominado “Telefonema”, a poeta

Dora utiliza estes mesmos versos, que já havia usado no seu primeiro livro publicado *An-danças* (1970), e que compõem o bloco de poemas “Lunimago”. É intrínseca esta relação entre ambos os poemas.

Neste poema há uma temática, que trata dos elementos ligados à água, e sugerem o cenário marítimo (Figura 18).

Figura 18 - Poema de Dora Ferreira da Silva com características “concretistas”.



Fonte: SILVA, 1970.

A associação dos vocábulos *ola/marola/rola/orla/pérola*, intencionalmente colocados em simetria, obedece uma forma precisa.

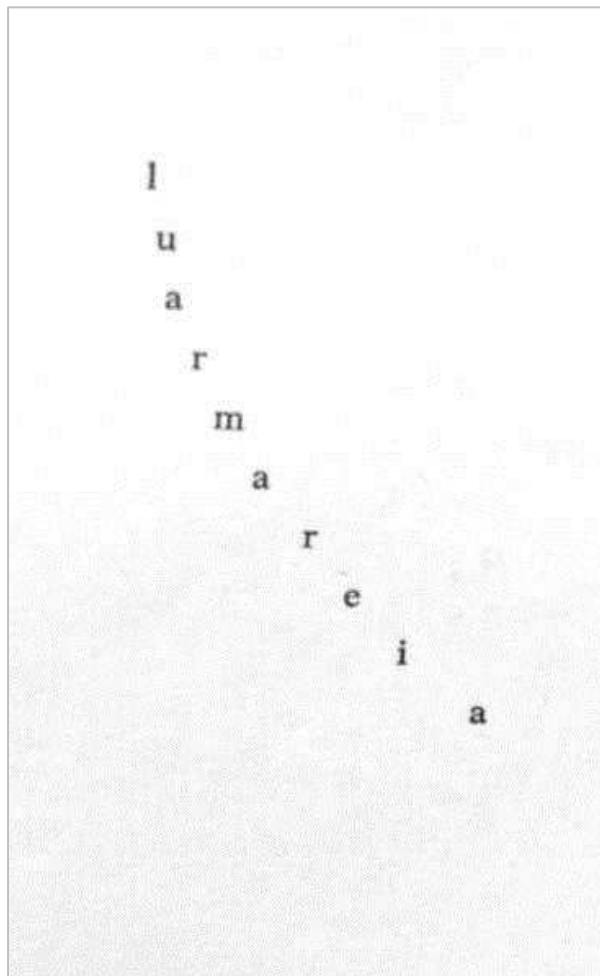
Tal recurso deixa entrever o alinhamento das sílabas em sua distribuição cuidadosa pelo branco do papel, e, em uma leitura mais apurada, pode-se perceber que a desconstrução da palavra *marola* na 2ª linha obtém-se duas novas palavras: *ola* e *rola*, na 1ª e 3ª linha, respectivamente.

Há ainda a simetria das letras das últimas sílabas *l* e *a*, ao final das palavras na 1ª, 2ª, 3ª e 4ª linhas, que provocam uma rima *la*, que induz um ritmo sonoro.

Em todos os versos percebe-se a ideia de movimento, o qual induz à passagem do tempo, aqui representado pela força imagética da palavra *pérola*, que, até atingir seu estado, perfaz um longo percurso, que demanda longa espera e paciência, e infindáveis movimentos das marolas, ou do incessante molejo produzido pelas ondas marítimas. É o tempo que comanda todo o processo, e o resultado advindo deste ritmo lento e contínuo é, ao final, o mar ofertando a beleza de uma pérola.

Na sequência (Figura 19) um poema em que também são exploradas as imagens de um cenário marítimo, com a sugestiva alusão à presença da lua.

Figura 19 - Poema de Dora Ferreira da Silva com características “concretistas”.



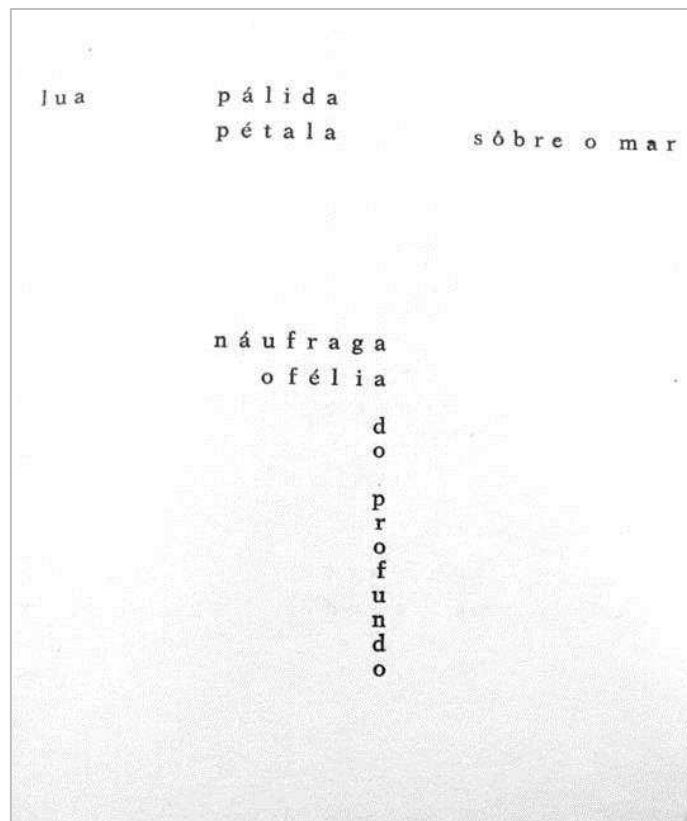
Fonte: SILVA, 1970.

O espaço em branco na folha é tomado pelos aspectos tipológicos das letras, que são distribuídas geometricamente, sugerindo uma imagem de lua crescente, ou também o movimento de uma onda no mar. É muito sugestivo e os aspectos são bem específicos dos poetas concretistas, que exploravam o verbal e visual. As letras justapostas deixam entrever palavras como *lua*, *luar*, *mar*, *areia*. É um jogo visual e semântico. Os vocábulos remetem ao tema muito constante neste bloco de poemas, a lua.

A poeta utilizou três substantivos correlacionados entre si, que permitem uma leitura significativa de uma noite de lua, em uma praia onde os três elementos presentes são interligados, assim como demonstrado nos aspectos tipologicamente descritos na folha em branco. Há ainda a intenção do movimento empreendido pelas letras *m*, *a*, *r*, *e* *i*, *a*, que depreendem ao final como uma intencionalidade do próprio ritmo empreendido pelas ondas do mar, o ir e vir das ondas provoca esta sensação: marear.

O poema que se segue (Figura 20) é uma referência marcante ao Mito de Ofélia.

Figura 20 – Poema de Dora Ferreira da Silva, referência ao mito de Ofélia.



Fonte: SILVA, 1970.



Na história desta famosa obra do autor William Shakespeare, intitulada *Hamlet*, Ofélia é a personagem central do enredo, uma jovem da alta nobreza da Dinamarca, filha de Polônio, irmã de Laertes e noiva do Príncipe Hamlet. O autor inglês retrata em sua peça o drama vivido pela jovem, que é impedida por seu pai e aconselhada por seu irmão a desistir do amor pelo rapaz. Ofélia vive o conflito estabelecido no seio familiar, e é envolvida em intrigas, ficando dividida entre a obediência ao amor paterno e o amor que nutre pelo jovem príncipe.

Este drama é presente em todo o desenrolar da peça, ressaltando as dúvidas, tristezas e incertezas vividas pela jovem, e em seu círculo familiar é atormentada com as palavras de seu pai e as alegações por parte de seu irmão, ao se referir à loucura do jovem Hamlet. Por outro lado, seu amado dá provas constantes de seu amor.

Neste emaranhado de emoções, e vivendo todas as desventuras deste amor tão conturbado, Ofélia vê seu destino atravessado pela desgraça, quando seu pai é violentamente assassinado pelas mãos de seu amado, e deste momento em diante é marcada a própria loucura da personagem, que culmina no sacrifício final, o suicídio de Ofélia nas águas do rio.

O poema é apresentado com economia de vocábulos, 10 ao todo, contudo, a poeta Dora, através das imagens trabalhadas, aliando o visual e o semântico, reconta o fim trágico da personagem Ofélia, neste drama clássico do qual Shakespeare se valeu para criar uma bela peça teatral, e que é encenada em vários palcos pelo mundo afora.

Nos primeiros versos já percebemos a presença de Ofélia, personificada na imagem da lua: *lua/pálida/pétala/sobre o mar*. A referência é clara, quando inferimos que, ao tomar a imagem emprestada da lua para caracterizar a personagem Ofélia, Dora utiliza os recursos imagéticos da fisionomia cadavérica da personagem, aqui simbolizada pelos termos *pálida pétala sobre o mar*, uma metáfora usada para caracterizar a figura de Ofélia morta, uma figura de um cadáver feminino, belo e triste, flutuando por sobre as águas, imagem que foi eternizada nas mãos de vários pintores. A bela figura da jovem que descansa serenamente sobre as águas do rio, que lhe serviu de túmulo, última morada. A leveza, a fragilidade, a vulnerabilidade da bela Ofélia são

retratadas pelas características atribuídas à lua. Tem-se uma recriação do mito, através da força imagética ofertada pelo poema, em que no início têm a lua, o mar e o céu, em toda sua vastidão. No meio, o naufrágio, e, ao final, a verticalização descendente do profundo, que arrasta para o abismo do amor e da existência.

A figura 21 é uma obra de arte do pintor Alexandre Cabanel, de 1883, óleo sobre tela, que retrata a bela Ofélia.

Figura 21 – “Ophelia” (Alexandre Cabanel, 1883).<sup>9</sup>

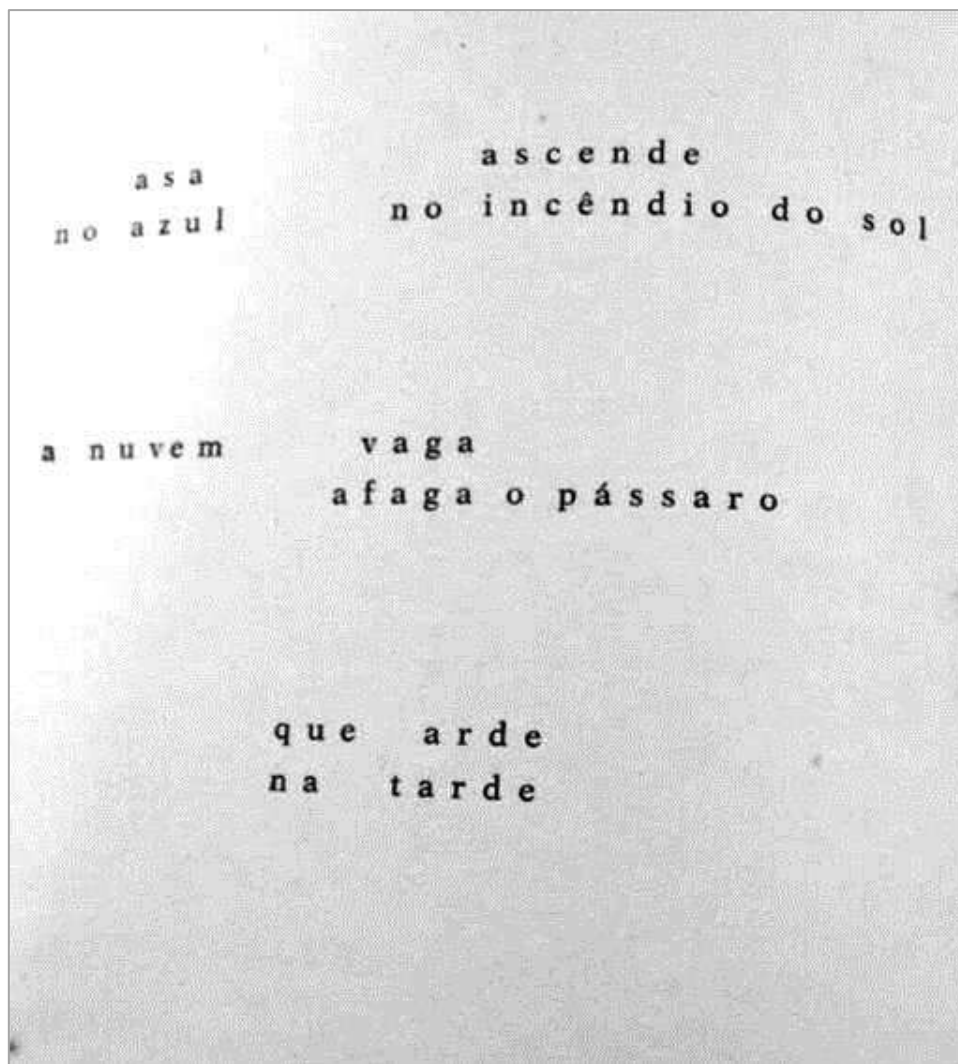


Na sequência (Figura 22), um poema em que é possível visualizar aspectos bem característicos da técnica concretista, em um arranjo visual proposto pela poeta através da distribuição dos vocábulos, formando uma geometria, que sugere um pássaro.

---

<sup>9</sup> CABANEL, Alexandre. **Ophélia**. 1883. 1 original de arte, óleo sobre tela, 117,5 x 77 cm. Coleção particular.

Figura 22 – Poema de Dora Ferreira da Silva com características “concretistas”.



Fonte: SILVA, 1970.

Em um primeiro olhar, pode-se visualizar apenas a imagem de um pássaro voando ao por do sol, e toda a leveza do seu voo em contraste com as cores fortes do sol que se põe no horizonte, e provoca o tom avermelhado em suas asas, semelhante às chamas incendiadas de um fogo.

Contudo, há uma sugestão nestes versos que fazem menção ao mito de Ícaro. A imagem que chama a atenção é da asa de cera, que se incendeia ao sol, quando o jovem Ícaro, desobedecendo ao pai, voou o mais alto que pôde, aproximando-se do astro rei:

*asa no azul/ascende no incêndio do sol*. Presença dos fonemas *s*, *c* e *z*, com repetição nos vocábulos e provocando sonoridade.

Esta imagem, que desperta o inconsciente, reacende o velho desejo de voar, e Ícaro é a representação da busca pelo voo.

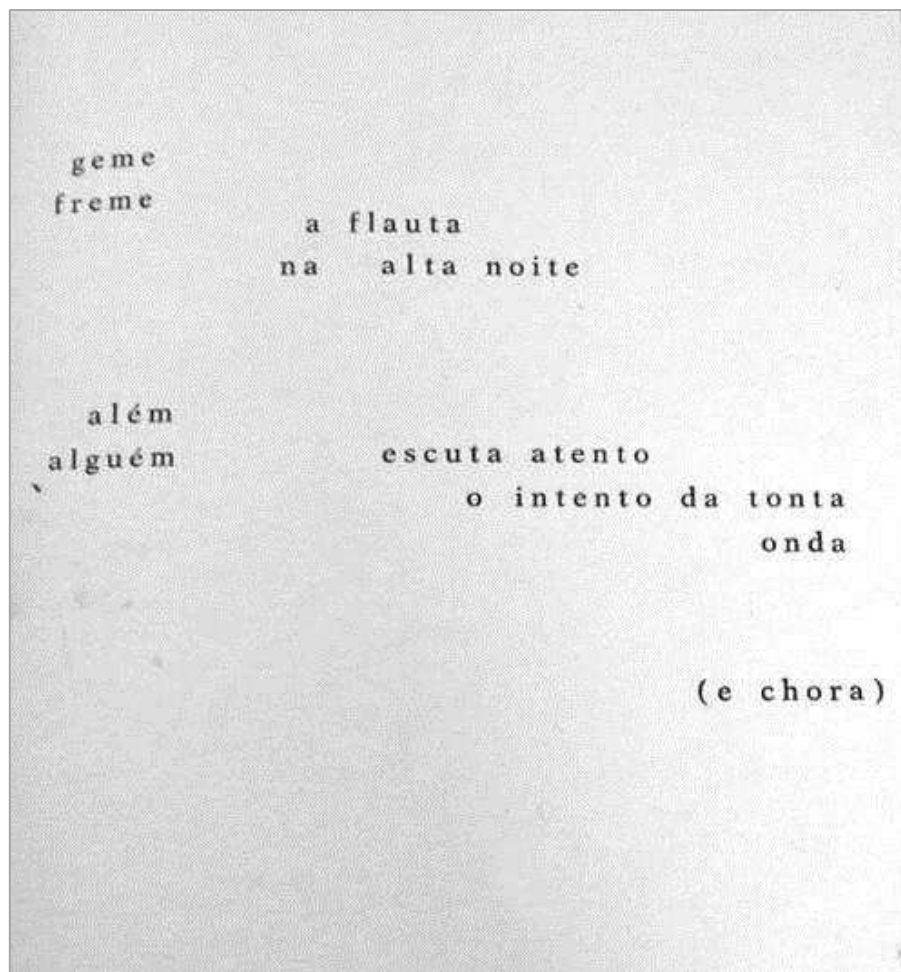
Ícaro, em seu sonho de voar, aqui é personificado na imagem de um pássaro que voa um sonho frustrado, e que somente encontra consolo na nuvem que vaga: *a nuvem vaga/ afaga o pássaro*. Os vocábulos *vaga/afaga* criam uma rima e, na geometria do espaço da folha, estão alinhados simetricamente, criando um aspecto sonoro-visual. Também se percebe assonâncias nestes vocábulos, que sugerem leveza no voo, abertura no espaço.

Fechando o poema tem o desfecho, em que o pássaro, em sua busca pela altura, é traído pela sua audácia e pela natureza insensível do astro rei, que o consome em chamas: *que arde/na tarde*. As rimas são formadas pelos vocábulos *arde e tarde*, e, pela forma que foram dispostas na página em branco do papel, criam o aspecto sonoro-visual.

Tem-se então um poema que explora as imagens da mitologia grega através do mito de Ícaro, mais precisamente no momento em que o voo é interrompido com a queima das asas de cera provocada pelo calor do sol. A poeta valeu-se dos recursos tipológicos e visuais, bem usados pelos concretistas, para aliar, com maestria, o jogo semântico, sonoro e visual que este poema permite aos leitores vislumbrar.

Seguindo, no poema (Figura 23) a referência é ao canto solitário de um flautista, que sozinho na noite entoa um canto melancólico e sofrido, o qual se percebe até nos gemidos do instrumento musical, a flauta, e ela: *geme freme / a flauta na alta noite*. O poeta cantor sopra com ardor sua flauta e os sons carregados dos sentimentos que povoam seu íntimo buscam eco através das ondas sonoras.

Figura 23 – Poema de Dora Ferreira da Silva, referência a Orfeu.



Fonte: SILVA, 1970.

A onda é a flauta, e o poeta utiliza o barulho das ondas como um murmurinho ou um eco, que forma um fluxo sonoro, e estende-se como mensagem de outro mundo, Na onda está metaforizada o canto.

*Além, alguém/ escuta atento/ o intento da tonta onda.* Nestes versos, pressupõe-se que os sons da flauta repercutem em ondas, atravessa as barreiras e vence as distâncias, despertando sentimentos em ondas tontas e intencionais. Estas ondas sonoras remetem ao movimento que se obtém com a melodia.

Além das rimas obtidas pelos vocábulos *além/alguém*, outras se formam com a repetição dos vocábulos *atento/intento/tonta/onda*, produzindo um ritmo análogo ao movimento apreendido pela música.

Neste ponto pode-se perceber que o seu canto é ouvido, pois é muito significativa a metáfora do canto, que é passado através das águas misteriosas, e chega aos outros mundos, estabelecendo uma comunicação. No último verso, a poeta coloca entre parênteses o sentimento despertado pela melodia da flauta (*e chora*). Assim é fechado o poema, com ênfase na distância que separa os amantes, impossibilitados de usufruírem da companhia um do outro, sofrendo ambos a separação, comunicando-se através da música, que rompe a distância em busca de consolo.

O sujeito lírico chora a perda de sua amada, tocando sua flauta, e colocando nas notas toda a sua tristeza e solidão, embora longe exista alguém que escuta atenta os sons que ecoam através da noite e reconhece na melodia o seu lamento, e chora a separação. Este choro é contado por Ovídio ao falar do mito de Orfeu, e do choro de sete dias.

Por associação podemos inferir que há uma relação com o mito de Orfeu, pois conta o mesmo, que o poeta cantor após a tentativa de reaver Eurídice, indo até aos mundos inferiores em busca da amada, desobedeceu à condição imposta, e sua curiosidade fez com que olhasse para trás, o que enfureceu os deuses. Após perder definitivamente o amor de Eurídice, ele decide nunca mais se relacionar com outras mulheres, e as mênades, enfurecidas, matam-no e esquartejam seu corpo.

Os deuses enfurecidos resolvem mandar uma praga para a ilha onde residem as mênades, e tal situação só cessaria quando fosse encontrada a cabeça de Orfeu. Quando a cabeça é encontrada por um pescador, esta passa a servir de oráculo, e é erguido um templo em seu louvor, sendo a entrada das mulheres proibida.

Desde então, Orfeu é transportado para os campos elísios, ou para o Olimpo, e, vestido com uma túnica branca, canta para os imortais. Orfeu figura então como o poeta cantor que com sua lira encantou até as feras que protegem o Hades, pois seu canto tinha o poder de despertar sentimentos e acalmar.

A Figura 24 ilustra o poema com um quadro do pintor italiano Federico Cervelli, que retrata Orfeu e Eurídice.

Figura 24 – “Orfeo e Eurídice” (Federico Cervelli, 1625-1700).<sup>10</sup>



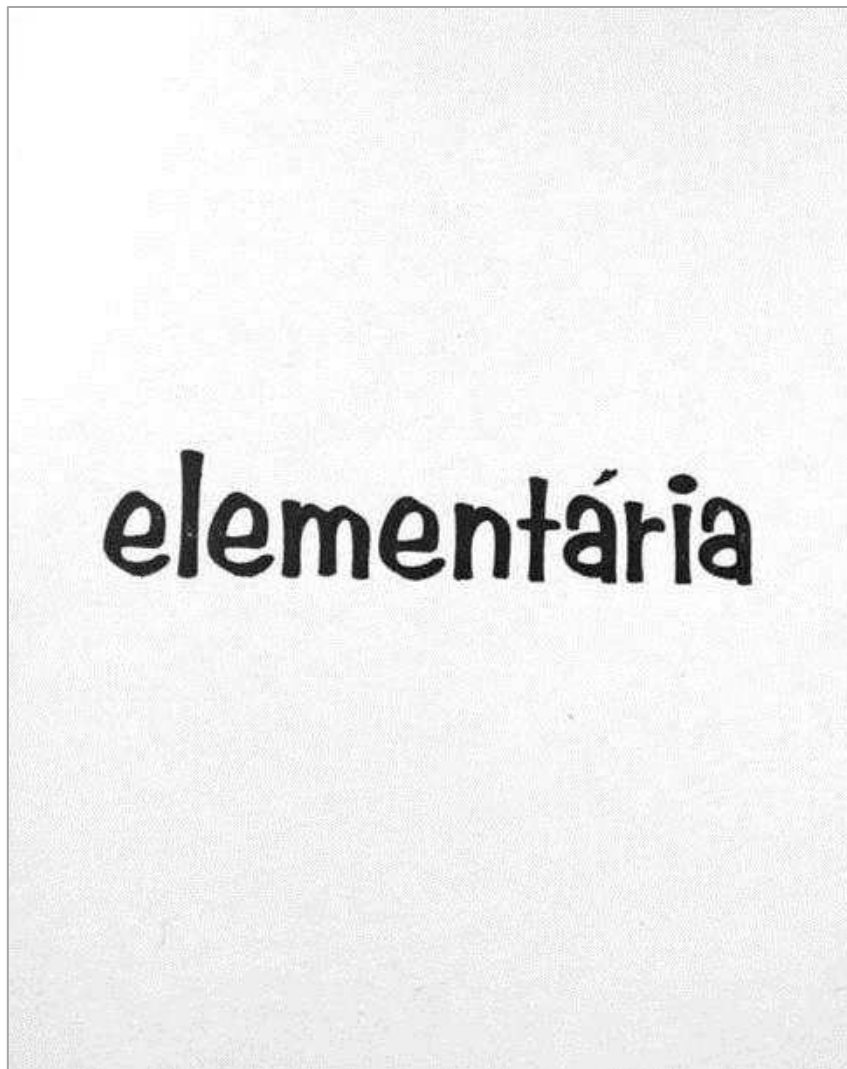
---

<sup>10</sup> CERVELLI, Frederico. **Orfeo e Eurídice**. 1625-1700. 1 original de arte, óleo sobre tela, Fondazione Querini-Stampalia, Veneza.



### 3.2 Elementária

Figura 25 – Bloco *Elementária*, de Dora Ferreira da Silva.



Fonte: SILVA, 1970.

Terceiro bloco de poemas dentro da obra *An-danças*, é composto por quatro momentos ou cantos, assim enumerados: Canto I, II, III e IV, que se encontram distribuídos nas páginas 61 a 64 do livro.

Dona de poemas permeados por elementos míticos e ricos em símbolos e arquétipos, percebe-se que a poeta Dora busca transpor, do passado para o presente, elementos que tentam sensibilizar seu leitor. Perscrutando o seu fazer poético, foi analisado outro momento do *corpus*, que é composto de poemas que enfatizam os



elementos da natureza, com menção a pássaros, água, florestas, lagos, lua. Tudo isto enfatizado de forma a transparecer sua temática sagrada e os elementos primordiais.

As imagens exploradas pela poeta Dora permitem uma análise com base na mito crítica bachelardiana, e, para tanto, o presente trabalho buscou nos seus apontamentos o suporte para enfatizar a presença dos elementos usados para compor o poema, tais como: *nuvens, vento, pássaro, espaço*. Gaston Bachelard, em sua obra *O Ar e os Sonhos, Ensaio sobre a imaginação do movimento*, fala sobre as imagens que remetem ao sonho do voo:

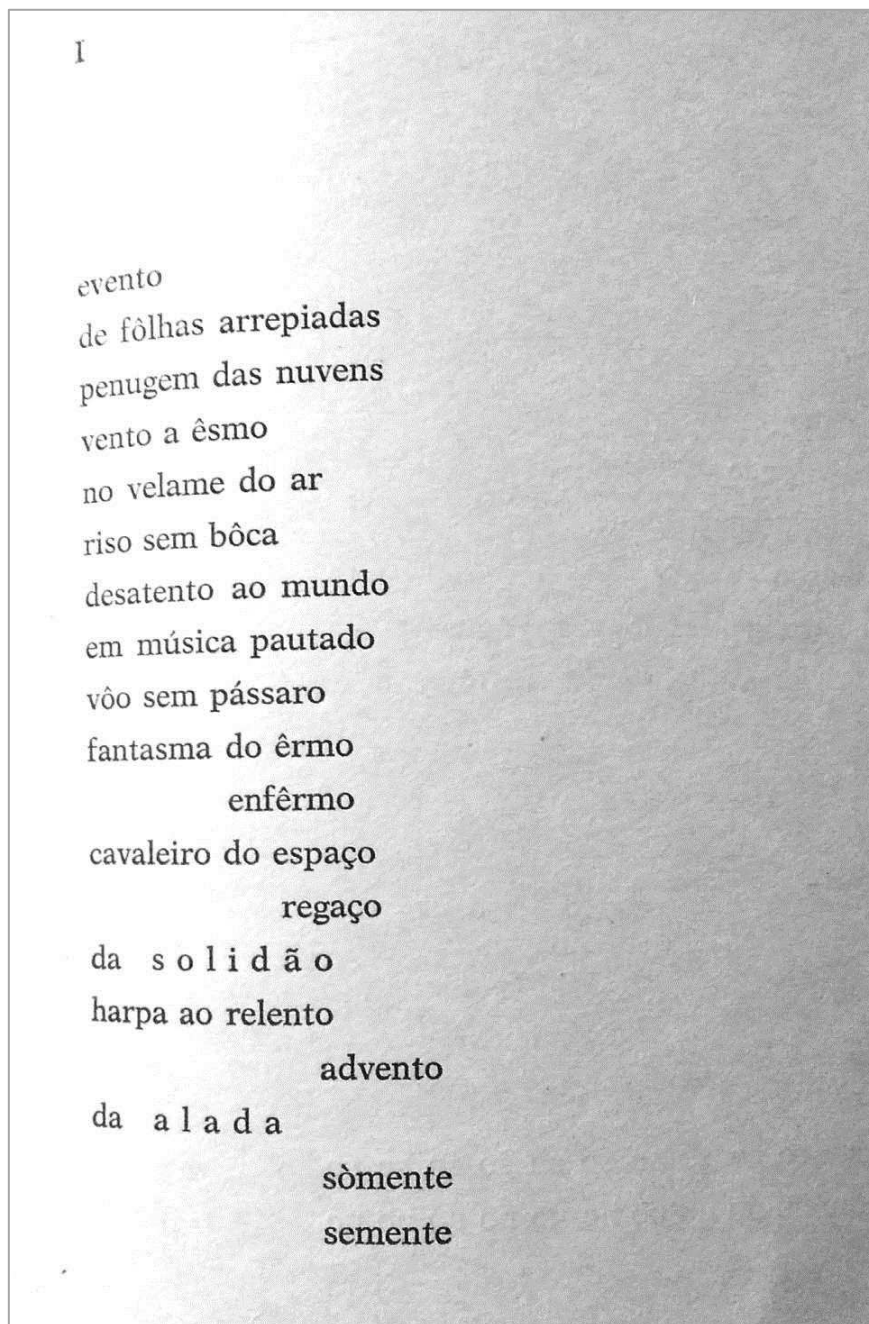
[...] esta experiência onírica que é o sonho de voo pode deixar marcas profundas na vida acordada. Assim, ele é muito comum no devaneio, muito comum nos poemas. No devaneio acordado, o sonho de voo aparece sob a dependência absoluta das imagens visuais. Todas as imagens dos seres voantes vêm então recobrir o simbolismo uniforme retido pela psicanálise. (BACHELARD, 1990, p.22).

O sonho de voar povoa o pensamento do homem desde a sua ancestralidade, voar está presente na iconografia clássica, e o homem que sonha busca a leveza, a delicadeza deste voo, que compreende o movimento de elevação e queda.

Neste ponto, vale ressaltar que o homem, desde os primórdios, sonha, e seus sonhos têm-se tornado, desde então, matéria de estudo de psicanalistas e estudiosos da área.

O poema I (Figura 26), que abre este bloco intitulado “Elementária”, exprime, através das imagens, elementos que remontam à temática sagrada, e que encontram respaldo na mito crítica de Bachelard. O elemento “ar” perpassa todo o poema, e é percebido pelo emprego das palavras *nuvens, vento, ar, voo, espaço, alada*.

Figura 26 – Poema I do bloco “Elementária” de Dora Ferreira da Silva.



Fonte: SILVA, 1970.

Nos primeiros versos há a menção de um ser invisível, que se faz presente pela forma quase imperceptível, apenas sentida pelo movimento pressentido pelo farfalhar das folhas, ou pela efemeridade das formas das nuvens, que se diluem no ar, tocadas pelo vento que sopra sem rumo: *evento de fôlhas arrepiadas/ penugem das nuvens/vento a esmo/no velame do ar*. Esta presença sugere um fantasma, um ser

incorpóreo, embalado em ritmo próprio, seguindo os acordes de uma música, que o deixa alheio e ausente ao mundo e que é assim descrito: *riso sem boca/desatento ao mundo*. A maciez da penugem, as folhas arrepiadas que revelam a agitação acentuam o caráter metafórico que as imagens sugerem. Assim também é a metáfora utilizada para descrever o vento, os sons são emitidos por uma boca, sem riso. Há um enriquecimento estético e intencional por parte de Dora, ao usar uma inversão dos termos *riso sem boca*, quando o correto seria boca sem riso.

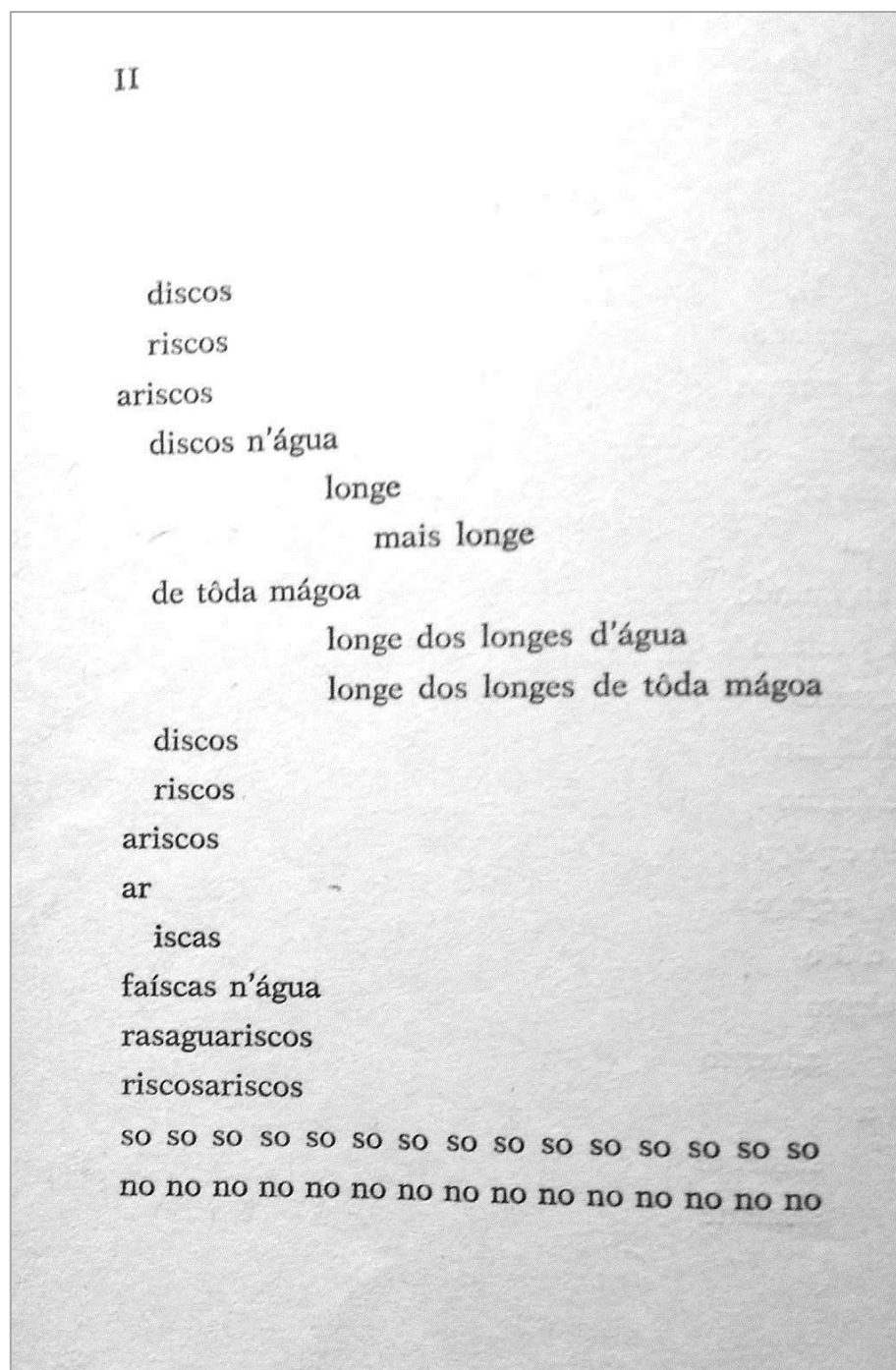
Os versos que se seguem confirmam esta presença imaterial, incorpórea: *voo sem pássaro/fantasma do êrmo/enfermo/ cavaleiro do espaço/regação*. A solidão do homem é metaforizada e enfatizada pela metáfora aplicada ao vento. Novamente a poeta faz a inversão dos termos *voo sem pássaro*, quando o correto seria *pássaro sem voo*, uso de um recurso estilístico para valorizar o poema, e sugerir a tensão que recobre o universo cósmico, sobretudo o apagamento do indivíduo. Há presença de rimas com os vocábulos *êrmo/enfermo, espaço /regação*. E o fantasma toma corpo ao ser personificado em *cavaleiro do espaço*, e também há rima das palavras *espaço/regação*. E o ser incorpóreo vaga pelo espaço, perdido e enfermo, só. Ao final, forte intencionalidade ao separar as sílabas na palavra *solidão* (*s o l i d ã o*), grafadas de forma a enfatizar o estado em que se encontra o fantasma, e que é uma clara menção ao apagamento do indivíduo.

Nos estudos desenvolvidos por Bachelard, estas imagens, que fazem menção ao voo, são explicadas pela Psicologia ascensional, que busca entender onde termina o sonho e começa o devaneio, porque, segundo o mesmo, “... o nosso ser onírico é um. Ele continua no próprio dia a experiência da noite”. (BACHELARD, 1990, p.22).

Finalizando, vale ressaltar que Dora retoma o mito de Orfeu e sua lira ao mencionar nos versos finais: *harpa ao relento/ advento/ da alada somente/ semente*, em uma clara menção ao fantasma que vaga pelo espaço, pois da amada só lembranças, através da metáfora utilizada para designar a existência, ou seja, ela é só semente.

O poema intitulado canto II (Figura 27) é riquíssimo em imagens que fazem menção aos elementos ar e água.

Figura 27 – Poema II do bloco “Elementária” de Dora Ferreira da Silva.



Fonte: SILVA, 1970.

A leitura depreendida sugere o movimento que se forma quando o vento provoca ondulações na superfície calma e serena da água.

O observador deste cenário sente-se impelido pelas imagens surgidas na calmaria reinante do cenário proporcionado pela água, e é despertado de sua contemplação, ao ver o vento açoitando as águas e surgir, perante seus olhos: *riscos/riscos/ariscos/ discos n'agua*, versos iniciais do poema, que permitem a inferência em um quadro bucólico e solitário de um eu poético a divagar sobre a existência, as mágoas e dissabores. A contemplação das águas é um exercício onírico.

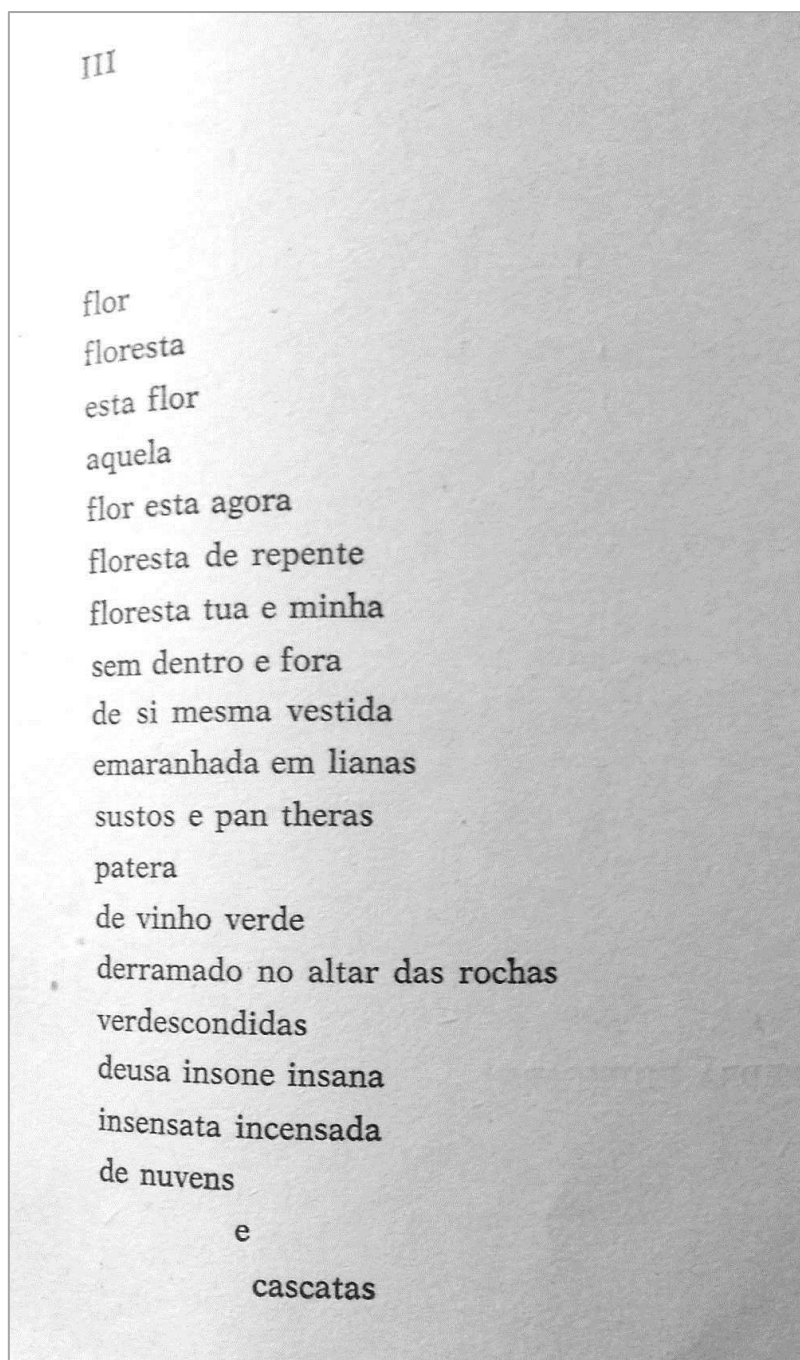
O contemplador sonha, fantasia, devaneia. Em sua obra *A água e os sonhos*, Gaston Bachelard faz uma profunda análise sobre a relação do homem com as águas. Há uma busca de explicações possíveis a partir das considerações dos estudiosos da área de Psicologia e Filosofia, no tocante às implicações da presença sempre constante deste elemento em parte significativa da literatura. Há uma estreita relação da água com a morte, e Bachelard é capaz de enumerar diferentes tipos de água quando assim as classifica:

[...] água silenciosa, água sombria, água dormente, água insondável, quantas lições materiais para uma meditação de morte. Mas não é a lição de uma morte heraclitiana, de uma morte que nos leva para longe com a corrente, como uma corrente. É a de uma morte imóvel, de uma morte em profundidade, de uma morte que permanece conosco, perto de nós, em nós. (BACHELARD, 1998, p.72).

Assim exposto, é possível inferir que há um exercício metafísico na contemplação desta água, por vezes parada, por vezes agitada, provocando ondas, riscos e elevações, que podem levar para longe toda dor, toda mágoa, todo desalento: *longe/ mais longe/ de toda mágoa/ longe dos longes d'agua/ longe dos longes de toda mágoa*. É possível vislumbrar a ânsia com se deseja que a água seja capaz de transportar os sentimentos que estão expressos, e a repetição da palavra *longe* enfatiza esta necessidade, este desejo. A poeta usa novamente um recurso estilístico ao aglutinar os vocábulos, formando novas palavras, ou, neologismos, e desta forma tem-se: *rasaguariscos e riscosariscos*. O que chama atenção é a repetição dos vocábulos inúmeras vezes nas duas linhas finais do poema, *so/so/so/so/so/so/so/so/so/so/so/so/so/so/so* e *no/no/no/no/no/no/no/no/no/no/no/no/no/no/no*, em uma disposição intencional que induz sonoridade e uma leitura semântica, visto que sugere o sono profundo, a morte.

O poema III (Figura 28) traz imagens que conduzem ao mito de Ártemis. Os elementos da natureza flor / floresta, rochas/ nuvens / cascatas/ ilanas (cipó) são representativos neste poema.

Figura 28 – Poema III do bloco “Elementária” de Dora Ferreira da Silva.



Fonte: SILVA, 1970.

Seguindo na análise, tem-se os primeiros versos dispostos em um encadeamento, com a repetição do fonema “F”, com ritmo que induz ao desabrochar das flores, o renascimento da floresta, que vai brotando aos poucos, uma flor aqui, outra lá: *flor/ floresta/ esta flor/ aquela/ flor esta agora/ floresta de repente*. Há o uso dos pronomes *esta, aquela*, e de advérbios *agora/ de repente / dentro e fora*, que intensificam a ideia e reproduzem o movimento do florescer, movimento da vida, do ressurgimento, do renascimento. A repetição do vocábulo *flor*, algumas vezes formado por derivação do vocábulo *floresta*. Já no quinto verso, a poeta usa um recurso de linguagem (*flor esta agora*), em que há a inversão dos termos para a sugestão dos vocábulos unidos sugerirem a palavra floresta, um recurso estilístico bem apropriado.

No poema, temos a própria personificação da deusa. Artémis, ou Artemis, filha de Latona e de Júpiter, nasceu em Delos. Recebeu do oráculo de Apolo o nome de Virgem Branca, assim como sua irmã Minerva, em virtude de sua virgindade perpétua. O próprio Júpiter a armou de um arco e de flecha, e a consagrou rainha dos bosques. No poema percebemos a presença da Deusa, quando tudo ao redor se transforma em reverência à sua presença, tudo se transforma em uma profusão de flores, revestindo-se e adornando-se com todos os elementos, e tornando-se a própria natureza: *de si mesma vestida/emaranhada de lianas/ sustos e pan theras*. Ela é cortejada pelos animais, como a pantera. *De si mesma vestida*, no oitavo verso é uma figura de linguagem que a poeta estilisticamente lançou mão para realçar o poema através da inversão dos termos.

A deusa está representada em seu altar de pedras, revestido de flores e florestas, e sobre o qual repousa o cálice verde, em um gesto ritual: *de vinho verde/derramado no altar das rochas/ verdescondidas*. É a própria Deusa em toda sua majestade, confunde-se com a própria natureza e tudo ao seu redor, a flor primeira desdobrando-se em outra flor, e os cipós e arvores, todos revestindo-se do manto verde sagrado. E a Deusa impera soberana: *deusa insone/insana/insensata*. Neste ponto a poeta utiliza uma gradação, usando adjetivos para enaltecer as qualidades de Ártemis, e finaliza o poema como se fosse o final do ritual, ao citar elementos próprios: *incensada de nuvens e cascatas*, porque o incenso faz parte do ritual e aqui ele é travestido em nuvens e cascatas. As cascatas são alusões às águas das cachoeiras. Contudo, vale ressaltar que Artémis ou Diana, como também é chamada, é uma Deusa severa. Neste aspecto é necessário

ressaltar aqui o caráter cruel desta deusa severa, no poema apresentada nos versos como *deusa insana, insensata*, adjetivos estes que remetem ao aspecto severo, cruel e vingativo da Deusa, visto que ela se volta sem piedade contra todos aqueles que provocam o seu ressentimento. Não hesita em lhes destruir, exterminando suas colheitas e devastando seus rebanhos, e semeando epidemia em redor, e tudo fazendo para humilhar, até mesmo perecer os seus filhos.

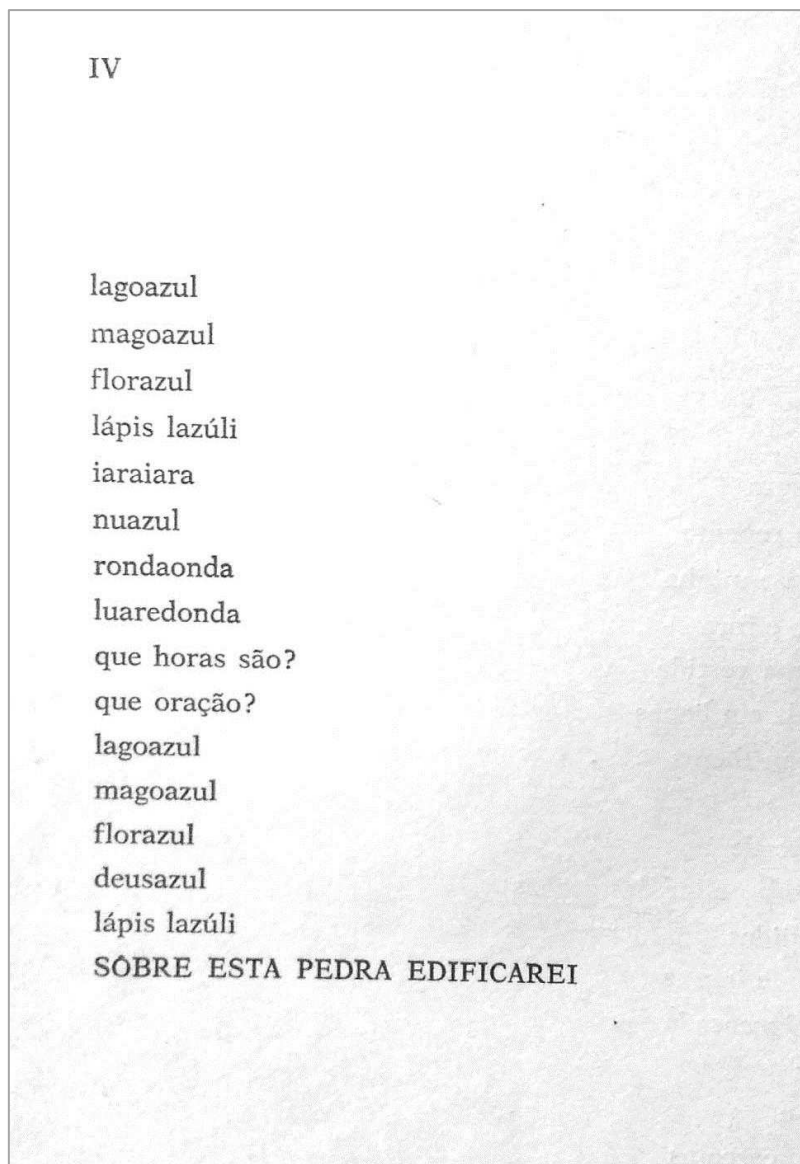
O formato do poema é característico da estética concretista, pois se pode ver que não obedece às estruturas da lírica tradicional, os versos são encadeados livremente, há uma recorrência da consoante *f*, a qual carrega em si uma carga semântica, pois dela temos a intensificação da imagem e toda a simbologia decorrente, uma vez que ela traz em si toda a pujança do mito associado. A referência é evidente quando, ao decorrer do poema, pode-se subtrair toda a força imagética que os termos associados permitem vislumbrar. Dora recria o mito, usando um formato de cunho concretista, aliando forma e conteúdo, bem ao estilo da técnica do poema concreto.

A seguir o poema que encerra o *corpus* do presente trabalho. O poema intitulado nº IV (Figura 29) reúne características bem visíveis do poema concreto, e faz jus à denominação dada: “Elementária” ao conjunto apresentado.

Os versos apresentados permitem perceber que a poeta preserva sua temática enfatizando a natureza e símbolos, que remontam ao universo religioso, e, através do arquétipo mulher, faz referência à deusa das águas, aliada aos outros elementos da natureza: água, lua, flores, pedras e o misticismo, que vai desde as crenças afro-brasileiras presentes em Iara (rainha das águas) à citação bíblica no último verso, que cita o enunciado de Jesus ao criar a primeira igreja cristã, segundo a doutrina católica apostólica romana “[...] por isto eu lhe digo: você é Pedro, e sobre esta pedra construirei a minha igreja, e o poder da morte nunca poderá vencê-la”. (BÍBLIA, Mateus, 16, 16-18).



Figura 29 – Poema IV do bloco “Elementária” de Dora Ferreira da Silva.



Fonte: SILVA, 1970.

Tem-se uma aglutinação de palavras adjetivas e substantivas, e percebe-se que existe uma singularização defendida pelos formalistas, assim como um estranhamento que perpassa todo o poema. O último verso, em letras maiúsculas, incita o leitor à nova leitura em busca da significação. É uma citação bíblica de alcance popular, e que remonta à religiosidade – SOBRE ESTA PEDRA EDIFICAREI, o leitor, ao se deparar com este verso, é despertado e imediatamente fará nova leitura, ou seja refaz sua leitura, uma nova leitura circular.

Há um poema no qual percebe-se a presença de assonâncias que dão sonoridade e ritmo, no entanto, os versos são dispostos em uma forma solta, encadeados em sequência livre, quebrando a rigidez estrutural.

Por outro lado, a citação do último verso em letras maiúsculas sugere a questão metalinguística do poema, se pensar no termo *pedra*, enquanto metáfora associada à poesia revela a questão da dureza e dificuldade que o próprio poema carrega em si, enquanto ofício, este trabalho requer um fazer árduo e penoso, concreto e duro como uma pedra a lapidar.

Este poema de Dora também segue sua temática, contudo, apresenta características de cunho concretista, na forma, no ritmo e na sonoridade, e faz lembrar o “mar azul” de Ferreira Gullar:

Mar Azul (Ferreira Gullar)

mar azul  
mar azul    marco azul  
mar azul    marco azul    barco azul  
mar azul    marco azul    barco azul    arco azul  
mar azul    marco azul    barco azul    arco azul    ar azul  
(GULLAR, 2014, p.12)

O uso do espaço em branco, a quebra da linearidade, sugerem que a poeta faz uma experimentação pela poesia concreta, através dos recursos que a própria estética concretista permite.

O poema apresentado traz em si características do poema concreto, visto que as palavras evocam significados, mas atuam como estruturas dinâmicas, irreversíveis e funcionais. É possível verificar uma associação de imagem poética ao ritmo cadenciado

É importante salientar que a obra, da qual foi extraído este poema, foi publicada em um período de mudanças significantes no universo literário, em que o cenário favorecia estas incursões pelo concretismo, que já marcava terreno em outras áreas como a música, a pintura, etc. A própria capa da obra *An-danças* (Anexo 1) deixa entrever uma ousadia com tons de liberdade e ruptura.

Todos estes aspectos, elencados na poesia da poeta Dora, chamam a atenção dos leitores, que buscam entender seu estilo, sua temática e a forma pela qual sua obra é perpassada de elementos que remontam a atemporalidade da existência humana, recriando liricamente este tempo original dos deuses, e, através dos mitos, levam a compreender a singularidade da condição humana, em que o homem permanece o mesmo, em qualquer época ou lugar.

## **CONCLUSÃO**

Este trabalho buscou, desde o princípio, mapear e elencar características e elementos que fossem capazes de evidenciar uma experimentação da poeta Dora Ferreira da Silva nos caminhos percorridos pela poesia concreta, dentro do cenário do Modernismo no Brasil, mais precisamente no período conhecido como Geração de 45.

A partir do arcabouço teórico e das contribuições dos autores, que tratam especificamente deste percurso pelo qual a poesia se enveredou neste espaço delimitado, foi constatado que coincide precisamente com a publicação do primeiro livro da autora Dora Ferreira da Silva, *An-danças*, publicado em 1970, por meio de recursos próprios da poeta, e que reuniu seus trabalhos no período de 1948 a 1970.

São riquíssimas as contribuições fornecidas pela poeta, uma vez que ela consegue aliar técnica, forma e conteúdo, com uma performance estilisticamente inédita, e em nada coloca em desfavor a sua temática helênica, tão rica e já conhecida por muitos estudiosos da área.

Dora Ferreira da Silva, já consagrada por nomes reconhecidos pela crítica literária, imprime em seus poemas, mais precisamente no *corpus* elencado, um fazer poético diferenciado, com marcas incursivas pela Poesia Concreta. Este momento de experimentação, mesmo que temporário, lança um novo e diferente olhar, um jeito ousado de trato poético, dando a oportunidade de conhecer esta faceta, por muitos ainda ignorado, de como o poeta em seu ofício consegue fugir da escrita rotineira e criar, mesmo que momentaneamente, um novo viés de sua escrita. Ela conhecia todas as técnicas, transitava pelos estilos clássicos, teve um amplo contato com as obras de autores estrangeiros, traduziu poetas e escritores renomados e leu vários clássicos.

Sua formação permitiu-lhe escrever com esmero, pois as estruturas da língua e as exigências das técnicas clássicas não eram entraves para que compusesse seus poemas. No entanto, não foi localizado nenhum crítico que se aventurasse a dar nome ao seu estilo ou classificá-la dentro de uma determinada escola literária. Ela tinha estilo próprio e não se prendia às correntes ou modismos.

Tudo isto não a impediu de tentar ou experimentar, mesmo que por curto espaço de tempo, o novo, criando ou recriando, inovando e até mesmo aderindo outros recursos. Vinha de uma tradição formalista, mas não se prendeu e não se absteve de ousar em seus escritos. O trabalho dos formalistas teve início pelo estudo dos problemas dos sons nos versos, que na época era o mais entusiasta e importante. Desta forma, eles livraram-se da correlação tradicional de forma-fundo, e da noção de forma com um invólucro, um recipiente no qual se deposita o líquido (conteúdo).

Após um conhecimento mais aprofundado de sua trajetória poética, cumpre-me dizer que Dora também experimentava o novo, tinha sede de desbravar outras searas, assim como alguns de seus contemporâneos, nada a impedia de ousar, ir além de sua habitual postura.

Deste modo, fica evidenciado que um poeta deve estar sempre aberto às experiências novas, sem, contudo, abrir mão de sua lírica habitual, e jamais ficar preso a rotulações e uma didática fechada, que os torne alheios às inovações e clamores dos novos rumos, ou das vanguardas que surgem no cenário literário.

Sobre o trabalho desenvolvido nesta Dissertação de Mestrado, cumpre dizer que, os aspectos apontados, em especial atenção aos poemas do bloco “Lunimago”, comprovam nitidamente as observações primeiras, há, nestes poemas evidentes e incontestáveis traços da Poesia Concreta, conforme as observações que foram tecidas ao longo da dissertação, e que permitem esta afirmação conclusiva.

Neste particular, cabe aqui ressaltar o pensamento do Crítico Euryalo Cannabrava, em seu artigo “O Projeto Criador em Dora Ferreira da Silva”:

“A experiência concretista de Dora, incorporada em “Lunimago”, coletânea de poemas de vanguarda, tem a significação de imprimir à sua obra feitiço experimental em matéria de linguagem. Os poemas breves e incisivos, valorizar a palavra isolada por meios mecânicos de técnica tipográfica no espaço em branco” (CANNABRAVA, 2012, p.103).

Desta forma, vale ressaltar que os aspectos apontados e os poemas analisados

reforçaram os questionamentos que levaram a este estudo pormenorizado, que a princípio despertaram o interesse em trazer à luz esta experiência empreendida por Dora, e as possíveis explicações para o fato dela, em sua obra de estreia, adotar uma postura diferenciada na apresentação de seus poemas. A questão não se esgota. O que motivou o interesse é que observando a obra em seu todo, fica evidenciado que este momento foi único, não se estendendo para as obras posteriores.

Então, confirmadas as hipóteses primeiras, fica a questão a ser pensada: O que significa esta dita “experimentação” de Dora pelos caminhos da Poesia Concreta, especificadamente dentro da primeira obra – *An-danças*? Como estes poemas se situam dentro de todo o trabalho realizado por Dora, uma vez que eles não podem ser vistos separadamente das outras obras? Certamente que estas indagações, este estranhamento irão motivar mais pesquisas, outros olhares, outras posturas de quem porventura se interesse em ir além, em seus estudos e pesquisas.

Portanto, faz-se necessário acrescentar ao vasto e riquíssimo trabalho de Dora este pequeno, porém não menos relevante recorte, que a poeta nos oferta em seu primeiro livro de poemas, ou seja, uma ligeira, mas notória presença de Dora Ferreira da Silva em sua experimentação pela Poesia Concreta, dentro do Modernismo que teve seu auge nos idos anos 50.

Dora não assume compromisso, nem procura argumentar: ela simplesmente transmite uma mensagem que vem de suas próprias entranhas, bem do fundo dela mesma. Neste ponto ilustra-se com as palavras do crítico “É certo que Dora nunca poderia dizer porque usa uma linguagem tão estranha, justificando as suas intenções”. (SILVA, 1999, p.428)

Diante de uma obra desta magnitude, impossível não se extasiar, difícil é arriscar-se a comentá-la ou analisá-la, embora considere que esta árdua tarefa tem movimentado os pesquisadores já há algum tempo, e não se esgotam as inúmeras facetas deste trabalho monumental. Muito já foi dito, porém, sempre haverá algo a ser comentado, discutido e apreciado pelo público e comunidade acadêmica.

É nisto que se baseia a função da poesia, arrebatando o homem de sua atemporalidade, e, através dela, colocá-lo em contato direto com os sentimentos que causam dúvidas, inquietações, medos, aliados a uma gama expressiva de emoções, que despertam o sensível e belo do existir, permitindo um autoconhecimento humano.

É esse o árduo e incessante trabalho de poetas da estirpe de Dora, que deixam os leitores extasiados diante do belo que a poesia presenteia, permitindo uma incursão pelos mitos e palavras, entender o mistério ou o sentido do existir humano.

Que este trabalho sirva para nortear os estudos de pesquisadores que procuram enaltecer aspectos ainda não proclamados na obra da poeta paulista, e que venham à luz, não somente os aqui elencados, mas todo e qualquer pormenor que busque acrescentar maior relevância e brilho, aos quais faz jus o trabalho empreendido pela poeta Dora Ferreira da Silva.



## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. 35ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do Devaneio**; tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fones, 1988.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Edição Pastoral Novo Testamento. São Paulo: Paulus, 1991. 1261 p.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-Etimológico da mitologia grega**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.
- BRAYNER, Sonia, org. **Carlos Drummond de Andrade**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Fortuna Crítica, v.1)
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CANNABRAVA, Euryalo. **A experiência poética em Andanças de Dora Ferreira da Silva**. In: SILVA, Dora Ferreira da. **Poesia Reunida**. Rio de Janeiro: Topbook's, 1999. p.416-34.
- CANNABRAVA, Euryalo. O projeto criador em Dora Ferreira da Silva. **7faces Caderno-Revista de Poesia**, Natal, ano 3, ed. 6, jul/dez. 2012. p.99-115. Disponível em: < <https://lmmgarcia.files.wordpress.com/2013/02/caderno-revista-7faces-6c2aa-edic3a7c3a3o.pdf>>. Acesso em: 30 out 2016.
- CAVALCANTI, Luciano Marques Dias. “Canto orfíco”, mito e poesia em Carlos Drummond de Andrade. **Recorte**, Três Corações, v.10, n.2, jul/dez. 2013. Disponível em: <[http://revistas.unincor.br/index.php/recorte/article/view/1114/pdf\\_2](http://revistas.unincor.br/index.php/recorte/article/view/1114/pdf_2)>. Acesso em: 31 out. 2016.
- CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE E ARQUEOLOGIA. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/736>>. Acesso em 29 out 2016.
- CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris; CHKLOVSKI, Victor; JAKOBSON, Roman; TOMACHEVSKI, Boris; TROTSKY,

Leon; JIRMUNSKI, Viktor; PROPP, Vladimir; BRIK, Ossip; TYNIANOV, Iouri; VINOGRADOV, Viktor. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Org. Dionísio de Oliveira Toledo. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. 3ª ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p.39-56.

CUMMINGS, Edward Estlin. **Poem(a)s**. Trad. Augusto de Campos. 3ª ed. rev. Campinas: Unicamp, 2012.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

FERNANDES, José. **O invisível do visível**. Signótica, Goiânia, v.3, p.81-106, jan/dez.1991. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/7239/5129>>. Acesso em: 31 out. 2016.

FERNANDES, José. **O Poema visual – Leitura do imaginário esotérico**. Petrópolis: Vozes, 1996. p.125-6.

FLUSSER, Vilém. Nascimento do Poema, “Dora Ferreira da Silva”. In: SILVA, Dora Ferreira da. **Poesia Reunida**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. p.416.

GALVÃO, Donizete. **Entrevista de Dora Ferreira da Silva**. Revista Cult, mai. 1999. Disponível em: < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp5.html>>. Acesso em: 31 out. 2016.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Biografia de Dora Ferreira da Silva**. Disponível em: < <http://www.memorial.org.br/2006/10/biografia-e-bibliografia-de-dora-ferreira-da-silva/>>. Acesso em: 09 mai 2016.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luiza Appy e Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008a.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 2ª ed. Esp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008b.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. Org. trad. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Décio e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MARTINS, Floriano. Em honra da poesia: a obra de Dora Ferreira da Silva. **Jornal de Poesia**, Fortaleza, 04 set. 1999. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/1fmartins04c.html>> Acesso em: 09 mai. 2016.

MELLO, Ana Maria de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MENEZES, Philadelpho. **Roteiro de leitura: poesia concreta e visual**. São Paulo: Ática, 1998.

MORAES, Emanuel de. As várias faces de uma poesia. In: BRAYNER, Sonia, org. **Carlos Drummond de Andrade**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.98-122. (Fortuna Crítica, v.1)

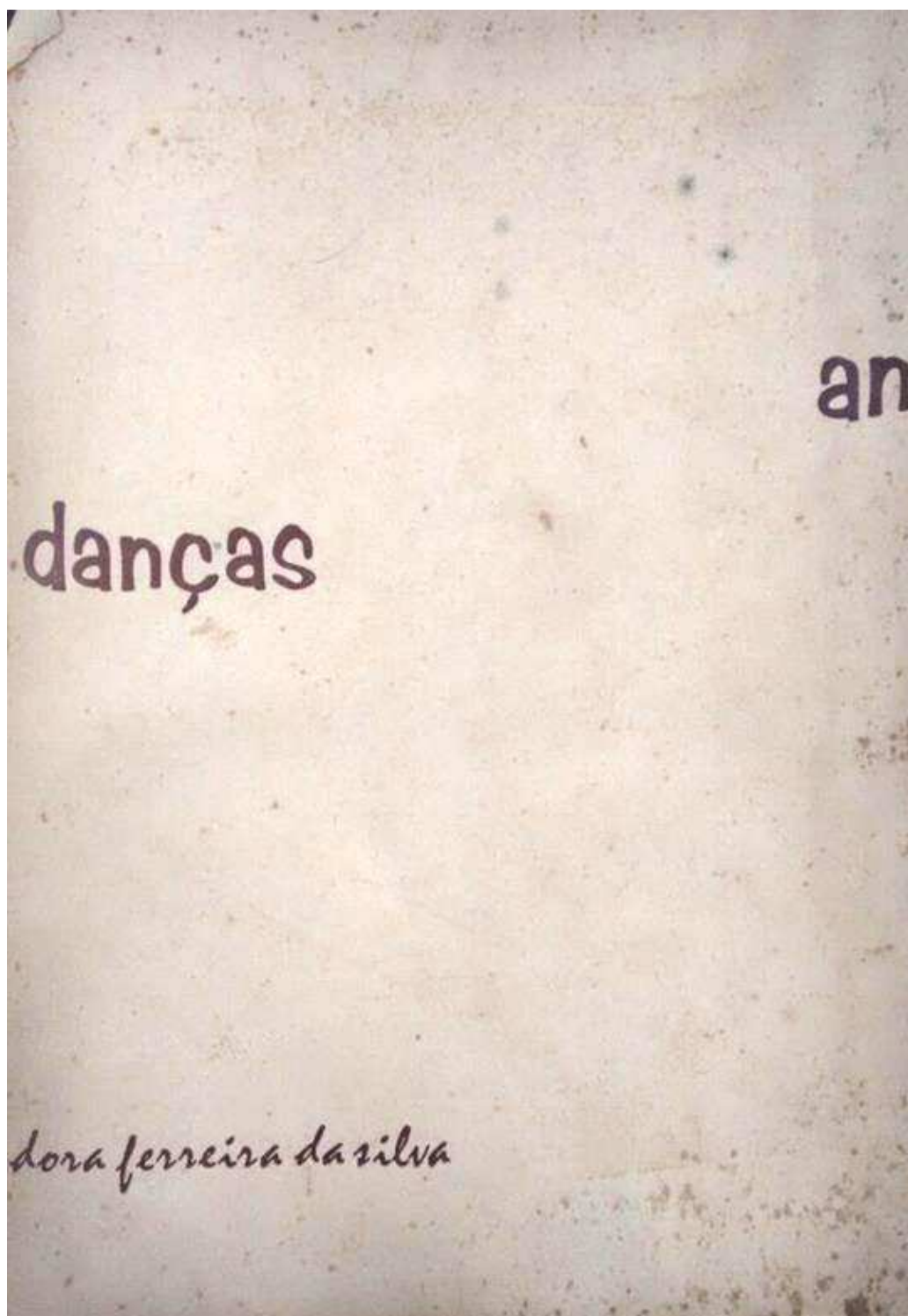
PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1989.
- RICARDO, Cassiano. Serenata sintética. In: RICARDO, Cassiano. **Poesias completas**. Prefácio Tristão de Athayde. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957.
- SILVA, Dora Ferreira da. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. 483 p.
- SILVA, Dora Ferreira da. Trilogia da mangueira. In: **Cavalo Azul**. São Paulo: João Scortecchi, primavera de 1988. (n.10)
- SILVA, Dora Ferreira da. **An-danças**. São Paulo: Editora da Autora, 1970.
- SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. **Flores de Perséfone: a poesia de Dora Ferreira da Silva e o sagrado**. Goiânia: Câne Editorial, 2013.
- SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. Dora Ferreira da Silva e Carlos Drummond de Andrade: a sacração da poesia e da amizade na “Trilogia da mangueira”. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v.23, n.1, p.51-68, 2014.
- TELES, Gilberto Mendonça. **A escrituração da escrita**. Petrópolis: Vozes, 1996.

#### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

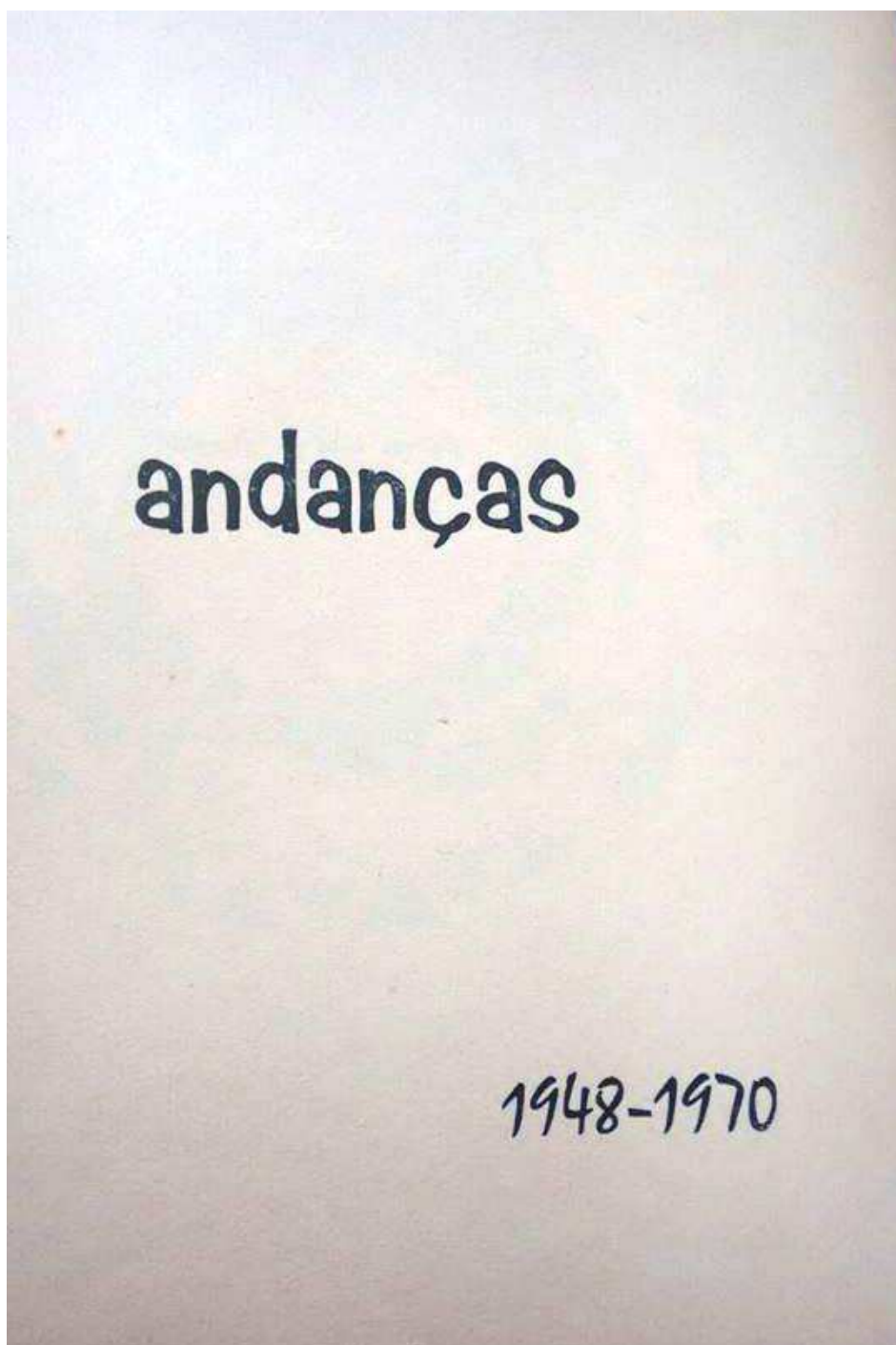
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. In: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p.55-73.
- BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 18ª edição. Petrópolis: Vozes, 2004. (Vol. I)
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 14ª ed. Petrópolis: Vozes, 2003. (Vol. II)
- CAMPOS, Augusto de. **Coisas e anjos de Rilke**. São Paulo: Perspectiva, 2007
- CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito**. Trad. J. Guinsburg e Mirian Schnaiderman. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e; COSTA, Soraya Borges. **Reflexos e sombras: arquétipos e mitos na literatura**. Goiânia: Câne Editorial, 2011.
- SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e, org. **Poesia com deuses - estudo de Hídrias, de Dora Ferreira da Silva**. Rio de Janeiro: Fapemig - Viveiro de Castro, 2016.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- VALÉRY, Paul. **Discurso sobre a estética. Poesia e pensamento abstrato**. Lisboa: Vega, 1995.

## ANEXO 1



(SILVA, 1970, capa)

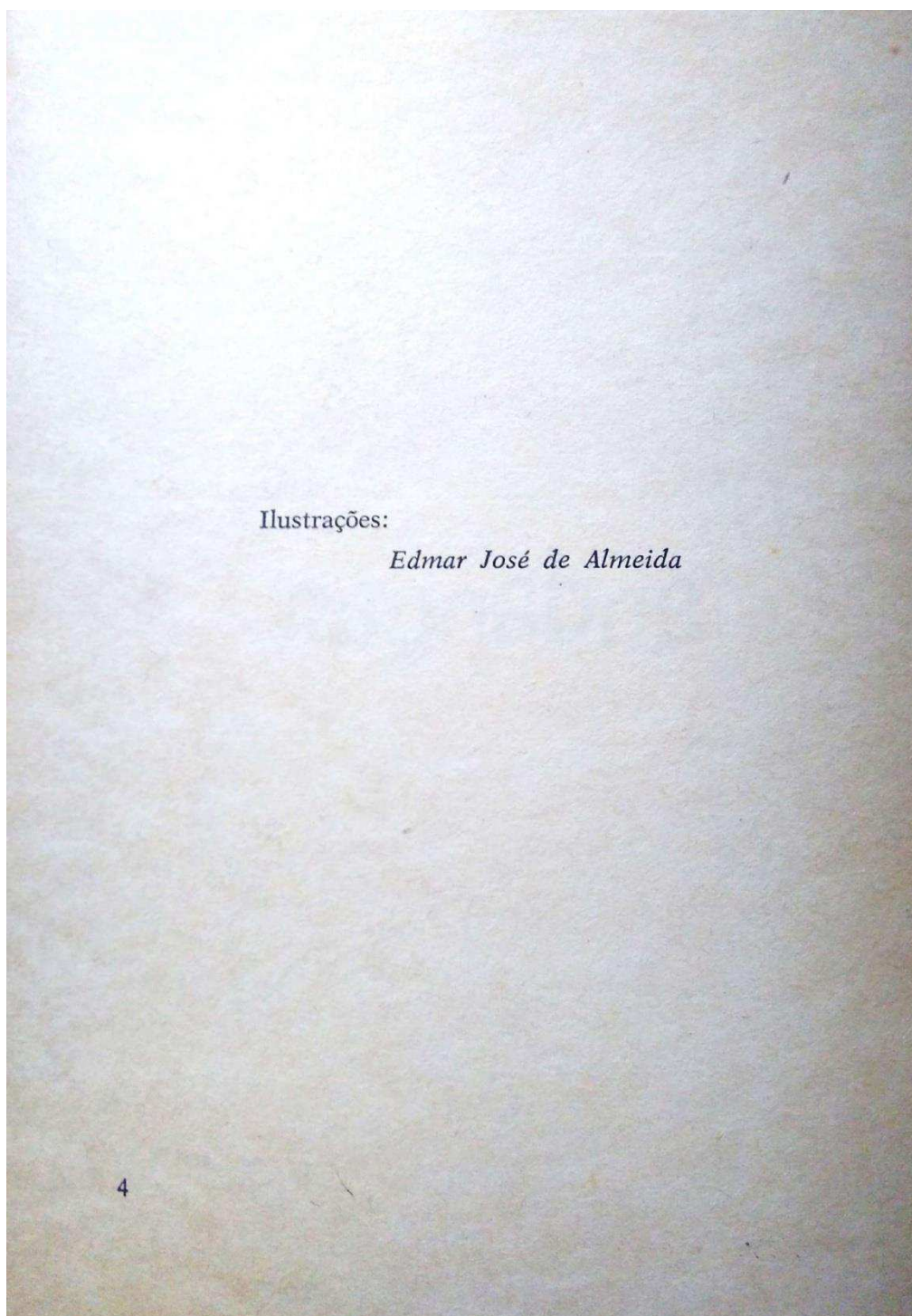
## ANEXO 2



(SILVA, 1970, p.3)



## ANEXO 3



(SILVA, 1970, p.4)

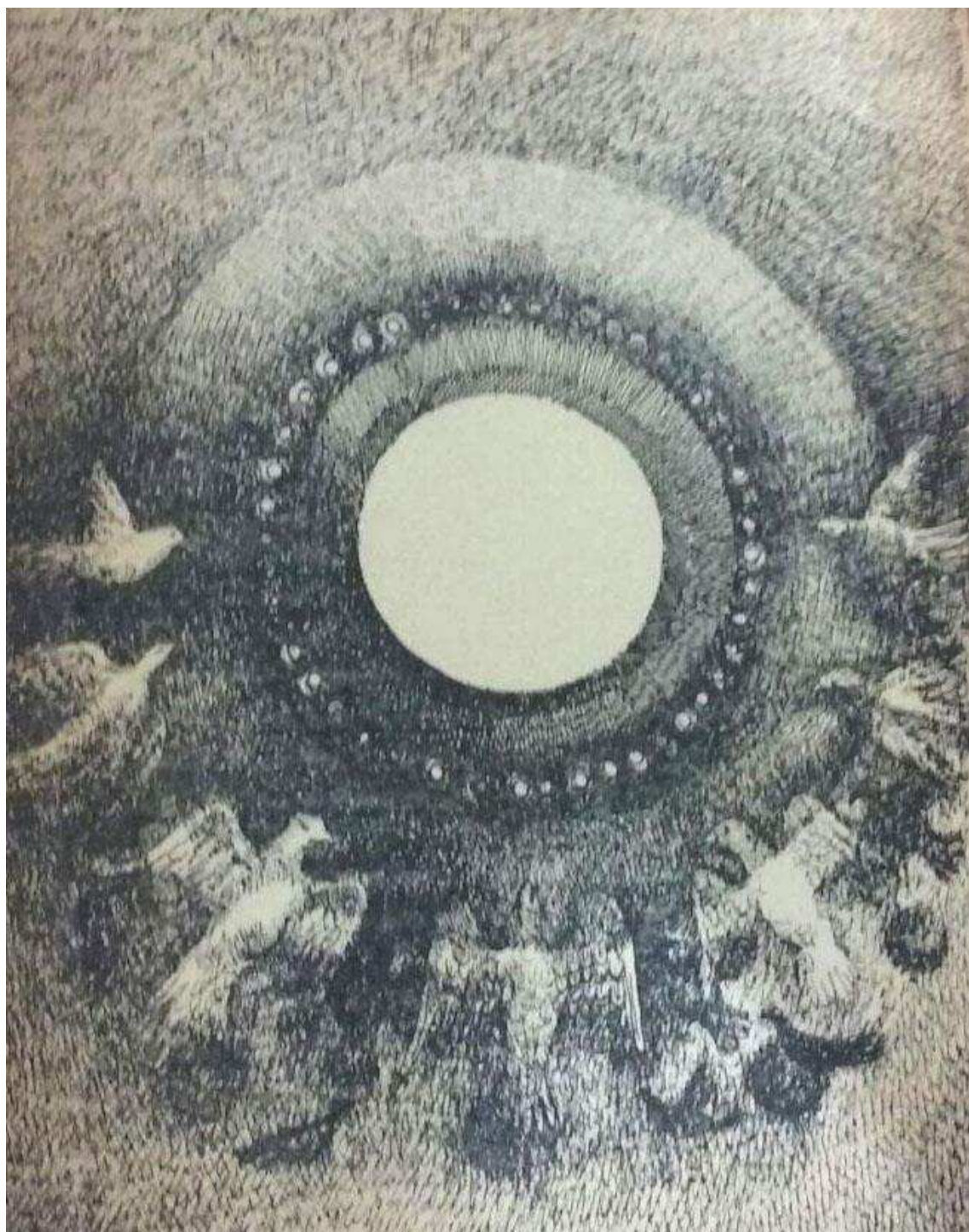
## ANEXO 4



(SILVA, 1970, p.5)



## ANEXO 5



(SILVA, 1970)