

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ELISANDRA BEATRIZ DE FARIA

Poesia de deuses e de homens:
Trans-poemas em Dora Ferreira da Silva

UBERLÂNDIA
Fevereiro de 2017

Elisandra Beatriz de Faria

Poesia de deuses e de homens:
Trans-poemas em Dora Ferreira da Silva

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

Área de concentração: Estudos Literários.
Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

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

Uberlândia

Fevereiro de 2017

Elisandra Beatriz de Faria

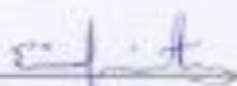
Poesia de deuses e de homens:

Trans-poemas em Dora Ferreira da Silva

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

Uberlândia, 17 de Fevereiro de 2017.

Banca examinadora:



Prof. Dr. Enivalda Nunes Freitas e Souza
Universidade Federal de Uberlândia



Prof. Dr. Goiandira de Fátima Hortiz de Camargo
Universidade Federal de Goiás



Prof. Dr. Thingo César Viana Lopes Saltarelli
Universidade Federal de Uberlândia

Dedicatória

À poesia.
Que dorme à espera
dos amantes.

Elisandra

Agradecimentos

Sempre em primeiro lugar, a Deus. Ele é o mentor. O princípio e o fim. A Ele, toda honra e toda glória, agora e para sempre.

Aos homens da minha vida, Josemar, Leandro, Pedro e Júlio, que são a razão da minha continuidade.

Aos meus amados pais, Wilson e Estelamar, minha base, minha fortaleza, meu refúgio. Como sou grata por cada minuto ao lado de vocês.

Às minhas irmãs, Angélica e Juliana, nossos opostos nos completam!

Aos meus afilhados Larissa e Maurício, tesouros em nossas vidas.

À minha orientadora, doce e terna orientadora, Dr^a. Enivalda Nunes Freitas e Souza ou simplesmente: Eni. Fica difícil agradecer, pois orientar divide cadeira com acalantar, alimentar, amar, rir. Ao seu lado, a vida é um banquete onde nos fartamos com a poesia.

A todos que tiveram uma parcela de contribuição para a concretude desse ideal: colegas de trabalho, colegas da pós-graduação e amigos tão queridos, seja por meio do incentivo verbal, de preces ou de auxílios outros, agradeço!

POETAS E INSETOS

Gravamos nas folhas (como insetos)

signos arbitrários

futuros dicionários

Para aprendizes de símbolos.

Dora Ferreira da Silva

RESUMO

Dora Ferreira da Silva, poeta paulista, tem uma vasta produção literária. De 1940 a 2004 foram 10 livros publicados, acrescidos, ainda, de três obras póstumas. Foi tradutora de renomados escritores como Rilke e Jung, além de fundadora da Revista Cavalo Azul. Dentre as produções da poeta, a obra póstuma *Transpoemas* foi elencada como *corpus* principal para a pesquisa aqui desenvolvida. Investigar o fazer poético, ancorando-se na teoria do imaginário, foi a proposta que, por sua vez, percorreu alguns caminhos reflexivos. O primeiro deles versa sobre um dos mais recorrentes questionamentos do universo da literatura: a poesia como inspiração e como construção. Discutir essa temática, retomando alguns autores da antiguidade clássica, bem como ilustrando tal discussão com poetas modernos, ajudará a compreender melhor o assunto. Ainda, de fundamental importância foi erguer os pilares fundamentais nos quais repousam e sustentam as análises realizadas. São eles, fundamentalmente, a fenomenologia bachelardiana e a mitocrítica de Gilbert Durand. Dentro desse arcabouço do imaginário, o conjunto de doze cantos de *Transpoemas* será analisado, buscando-se interpretar procedimentos simbólicos e míticos da criação literária, bem como analisar os aspectos formais e as imagens que a poeta utiliza, observando que estas são migratórias entre suas obras. Ainda, na vertente da metalinguagem, será elencada uma plêiade de poemas que tratam do fazer poético, vincando a colaboração existente entre a inspiração e o trabalho de arte. A pesquisa culminará na relação do mito de Orfeu, mito fundante e representativo da linguagem, com os metapoemas *Canto Órfico*, *Orfeu* e *Órfica*, também associados à marca da poeta, qual seja, a poesia transcendente com recorrentes elementos da natureza e o trabalho encantatório com as imagens, procedimentos que levam o leitor a construir inúmeras possibilidades de leitura acerca do fazer poético, tão singular em Dora.

PALAVRAS-CHAVE: Metalinguagem, Poesia, Imaginário, Imagens, Dora Ferreira da Silva.

ABSTRACT

Dora Ferreira da Silva, paulist poetress, has a huge literature publishing. From 1940 to 2004, she has 10 published books, added, still, 3 posthumous publication. She translated well known writers as Rilke and Jung, and was the founder of Cavalo Azul Magazine. Among her publishing, the posthumous work *Transpoemas* is known as the main *corpus* to reflect about the poetic work in two traditional's postures: the poetry as an inspiration and as a construction. The theoretical approach is hanged on imaginary critics and takes up some classical antique authors. On the research's developing, lifts the fundamental supporting pillars, in which lies and sustains the research's analysis done, fundamentally bachelard's phenomenology. Inside this imaginary framework, the twelve songs group from *Transpoemas* is analysed, trying to interpretate simbolic and mythics procedures from literature's creation, analysing if the formal aspects and the images that the poetress uses, observing if they are migratory inside her work. The research completes with a group of poems that talks about the poetic work, separating the collaboration between inspiration and art work. The research outburst in the relation of Orpheu's myth, the language's foundour and representative, with the metapoems *Canto Órfico*, *Orfeu* and *Órfica*, also associated to the poetress mark, the transcendent poetry with the recurrent nature elements and the enchanted work with images, procedures that takes readers to build lots of reading possibilities about the poetic work, so unique in Dora's.

Keywords: Metalanguage, Imaginary, Poetry, Image, Dora Ferreira da Silva

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1 – *TRANS-PORTE* TEÓRICO

1.1 Poesia Construção X Poesia Inspiração	15
1.2 Metalinguagem e Metapoesia	32
1.3 Os Pilares do Imaginário	37

CAPÍTULO 2– AS DUAS CASAS DA POESIA

2.1 Poesia de Deuses – Análise de <i>Transpoemas</i>	51
2.2 Poesia de Homens – Um cômodo escuro	74

CAPÍTULO 3 – DEUSES E HOMENS E A CONSTRUÇÃO POÉTICA

3.1 <i>Canto Órfico</i>	81
3.2 <i>Órfica</i>	92
3.3 <i>Orfeu</i>	95

CONCLUSÃO	101
-----------------	-----

REFERÊNCIAS	107
-------------------	-----

INTRODUÇÃO

Iniciar um texto que tem por missão sobrevoar o imaginário de Dora Ferreira da Silva¹ em relação ao fazer poético, mergulhando nas águas profundas onde a cabeça/coração de Orfeu ainda canta, deixando para a humanidade um legado de inspiração e arte, bem como investigar o trabalho com as palavras que devem se vestir de forma esplêndida, não é tarefa simples. Contudo, é algo que nos levará a refletir sobre a criação poética, serpenteando as casas da poesia como trabalho de arte e como inspiração.

Dora Ferreira Silva (1918 – 2006), paulista de Conchas, destacou-se em sua produção literária, devido à qualidade de seus textos. Neles, a predominância de elementos como a forte presença da cultura grega, incessante retomada de mitos (dentre eles, o mito fundante da linguagem - o Mito de Orfeu) e a conexão com o sagrado e transcendental que habita os seres e as coisas no mundo elevam seus textos a um patamar ocupado pelos grandes poetas. É nesse sentido que discutir a metapoesia, em DFS, faz-nos retomar uma discussão primeira, a qual perpassa toda a história da literatura: as poesias como inspiração e como construção.

Em Dora, todo o imagético calca-se em algo que vai além de apenas as experiências vivenciais, existenciais e afetivas da poeta. Espontaneidade, leveza e prece conectam seus poemas com o divino. Segundo Vilém Flusser, filósofo de cuja obra Dora foi tradutora, “(...) em seus poemas vibra uma existência (*Dasein*) pulsante e em seus ensaios filosóficos espelha-se a problemática de sua concepção de mundo. (...) A hipótese ‘da inspiração’ parece inevitável no caso dos livros de Dora” (FLUSSER, 1999, p. 421).

Ainda, segundo Flusser, “Ler Dora significa mergulhar num universo onde tudo é literalmente novo” (FLUSSER, 1999, p. 421). E aqui repousa o porquê da escolha da fenomenologia de Gaston Bachelard (1884 – 1962), bem como da mitocrítica, método desenvolvido por um ex-aluno de Bachelard, Gilbert Durand, tendo por base os estudos de seu mestre. Durand sistematizou a teoria do imaginário, vindo a elencá-lo em dois regimes, o diurno e noturno, sendo que “os dois regimes, as imagens que os compõem, expressam e dão resposta à maior angústia do homem: sua mortalidade” (SOUZA,

¹ Para facilitar a leitura a partir de agora, em muitos momentos, será usada a abreviação DFS.

2013, p. 181). Desta forma, todo o trabalho aqui proposto repousa no estudo das imagens que Dora Ferreira da Silva utiliza para construir seus poemas.

Diante disso, a pesquisa foi estruturada em três capítulos, os quais serão brevemente comentados, objetivando-se instigar a leitura da pesquisa realizada. O primeiro capítulo foi intitulado de “*Trans*-porte teórico”, sendo essa escolha pautada em dois objetivos: o primeiro deles é o esforço de condensar conceitos fundamentais da teoria do imaginário, de modo a ajudar na compreensão dos poemas; em segundo lugar e não por isso ocupando posição desprivilegiada, repousa o fato do desejo de que o texto seja também objeto de leitura de outros leitores, não somente aqueles pertencentes ao mundo das Letras. A academia é deveras fechada e longínqua do leitor comum, fator esse que deveria ser repensado, considerando a existência de muitos leitores, que gostam de poesia, terem sede de conhecimentos novos. Ainda, nesse título, buscou-se fazer um jogo com o sentido das palavras em consonância com o objetivo dado a elas. *Trans*-porte aqui tem vários significados pretendidos, os quais foram discorridos abaixo.

O primeiro deles é a separação da palavra, deixando o prefixo sozinho e em itálico. *Trans*, desta maneira posto, é uma referência ao último poema de DFS, na obra de mesmo nome. Esse poema será analisado no capítulo 2 e dele destaca-se o intenso diálogo entre a poeta com a poesia. Na (in)conclusão dele, a indagação que deixa a obra aberta: “Mas quem me sopra ao meu ouvido?”. O poema é o fechamento de um ciclo marcado pela poesia dádiva, semente que fecunda o coração da poeta. O prefixo *trans* remete, em um de seus significados, à travessia; mudança de uma coisa para a outra. Do sentido literal à transposição para a poesia, verifica-se que assim se dão os poemas de Dora. As imagens se *transmutam*. São novidades contínuas, irrompendo com força e sutileza encantadoras.

O segundo motivo de escolha deste título está no significado do conjunto, quando aglutina-se o prefixo *trans* a -porte. Transporte é aqui concebido como autorização, bilhete que confere autoridade ao mergulho nas análises de Dora. É um convite à viagem ao reino da imaginação, onde devaneios, mitos, arquétipos, imagens e símbolos povoam as letras mágicas grafadas em seus poemas. Buscou-se, nesse primeiro capítulo, discorrer sobre aspectos fundamentais para situar o trabalho dentro da perspectiva almejada. Para tanto, três subtítulos foram criados.

O primeiro deles recebeu o nome de “Poesia Construção X Poesia Inspiração”. Inicialmente, a carga semântica é de oposição, todavia, considerando o sentido literal deste prefixo relacionado à travessia, como já aqui colocado, a palavra adquire o sentido

que acabará fundindo-se com a palavra inspiração, o qual se relaciona intimamente com a ideia de poesia de deuses e de homens. Criação e inspiração podem ser pensadas separadamente, ainda que no “modus operandi” sejam procedimentos que atuam em concomitância. Passar de uma coisa a outra, eis o trabalho de arte do poeta, construtor do poema. Nesse momento, o objetivo será tratar dessa temática, o fazer poético, o qual passeia pelas mentes dos poetas desde a Antiguidade Clássica. Para tanto, tal tarefa inicia-se por ela. Em consulta à literatura grega, será proposta uma reflexão, tomando-se posturas de pensadores como Platão e Aristóteles. Ainda nesse subtítulo será apresentada a poesia de Dora, bem como sua biografia, situando sua produção, dentro do universo da construção poética, a qual supõe-se passar, obrigatoriamente, pela inspiração.

Em seguida, no segundo subtítulo, o qual recebeu o nome de “Metalinguagem e Metapoesia”, o objetivo será, além de trabalhar os termos e seus significados convencionais, mostrar o *como* DFS concebe o fazer poético. A metapoesia em Dora é singular, apartada do simples fazer poema sobre poema. A aura do transcendente enviesada por elementos da natureza, da vida simples, cotidiana, bem como a forte presença dos mitos, ganha uma dimensão metafísica, a qual será elucidada dentro das teorias elencadas.

No terceiro subtítulo do capítulo 1, intitulado de “Pilares do Imaginário”, o objetivo será estruturar as colunas das teorias escolhidas, para fundamentar essa pesquisa. A base desse estudo repousa na reflexão sobre o trabalho poético em DFS, sendo que o sustento de tal investigação se dá por meio da fenomenologia bachelardiana e a mitocrítica de Durand. Assim, esses autores são o sustentáculo maior das análises que serão feitas, dentro do *corpus* principal que é a obra póstuma *Transpoemas*, de DFS, bem como outros poemas selecionados. Vale ressaltar que a teoria do imaginário é ampla em estudiosos e que muitos deles serão visitados ao longo dos textos poéticos propostos.

Chegamos, então, ao capítulo 2, intitulado: “As duas casas da Poesia”. De modo a evidenciar a proposta desse segundo capítulo, a escolha do título partiu do arranjo semântico que ele trouxe. Uma referência às vertentes da inspiração e da construção, as quais serão trabalhadas nos subtítulos, a importância maior da escolha ressoa na palavra casa. “A casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (BACHELARD, 1998, p. 24). De acordo com Bachelard,

A imagem está em nós, ‘incorporada’ em nós, ‘repartida’ em nós, suscitando devaneios bem diferentes conforme sigam corredores que levam a parte alguma ou quartos que ‘encerram’ fantasmas, ou escadas que obrigam a descidas solenes, condescendentes, indo buscar lá embaixo algumas familiaridades. Todo esse universo se anima no limite dos temas abstratos e das imagens sobreviventes, nessa zona em que as metáforas adquirem o sangue da vida e depois se apagam na linfa das lembranças. (BACHELARD, 2003, p. 77)

Em seu significado mais comum, a casa traz as sensações do aconchego, acolhimento, porto seguro, onde pode-se ser nós mesmos, desprovidos de toda roupa, de todo excesso ou falta. No “arquétipo da casa, juntam-se todas as seduções da vida recolhida” (BACHELARD, 2003, p. 81). A ideia nesse capítulo é visitar as casas da Poesia, Ser que habita o mundo do poeta. Quer-se conhecer essas moradias, examinando seus cômodos, quais sejam, as variadas poesias.

Desta maneira, no subtítulo 2.1, intitulado “Poesia de Deuses – Análise de *Transpoemas*”, a proposta será analisar o *corpus* principal deste trabalho. A obra póstuma da autora Dora Ferreira da Silva traz no texto preliminar aos poemas, assinado por Donizete Galvão, um indicativo que se constata a cada investigação. Trata-se de uma obra em que o fazer poético é associado às inúmeras imagens que se voltam integralmente à poesia inspiração. Isto pode ser demonstrado pelo seguinte trecho:

Ela foi visitada por essa luz de Apolo inúmeras vezes. Quando escrevia para Dora, Carlos Drummond de Andrade a chamava de Dora Poesia. Nada mais apropriado, porque Dora vivia imersa na poesia, que transbordava para sua fala, sua maneira de ver as coisas e sua casa. Era visitada amiúde pela poesia e daí aconteciam suas epifanias. (GALVÃO, 2009, s/p)

Em seguida, no subtítulo 2.2, intitulado “Poesia de homens – um cômodo escuro”, a proposta é fazer uma visita rápida nessa casa de poucos cômodos. Assim dizemos, pois, em Dora, não há uma concepção isolada de poesia construção. A forma é trabalhada sim, com afincos, tanto no âmbito linguístico, quanto semântico, sonoro, enfim, mas Dora é da casa dos poetas que passaram pelo cômodo escuro, angustiante, mas, de lá, encontrou a saída. É esse refletir poético, em que a poeta verte-se em suor na tarefa árdua de edificação do poema, que será buscado nesse momento. Gilberto de Mello Kujawski, crítico da obra de DFS, elucida sobre essas afirmações com a seguinte passagem:

Transparece em cada verso, em cada palavra, a serenidade fundamental atingida por Dora; aquela serenidade superior que só se conquista depois de superadas a angústia, a dor, o dilaceramento da descida aos infernos, quando se sai, finalmente, do outro lado, a

rivedere le stelle. O itinerário de todo verdadeiro poeta passa pelos infernos. Alguns ficam por lá, outros encontram a saída. Estes são os que alcançam a maturidade, a plenitude, aprendendo a pousar seu olhar sobre as coisas, nutrindo-se do que elas oferecem, sem oprimi-las com sua ânsia de prodígios. (KUJAWSKI, 1999, p. 466)

Por fim, chegamos ao capítulo 3, intitulado “Deuses e Homens e a Construção Poética”. Importante é destacar que este capítulo é in(conclusivo), uma vez que a Poesia é casa de mistério e não se pretende aqui fechar as análises realizadas, sendo essa uma das maiores riquezas da imaginação: estar sempre aberta à novidade. Tal capítulo pretenderá trabalhar o mito fundante da linguagem, o Mito de Orfeu, o qual é de fundamental importância para a reflexão metapoética proposta nesse trabalho. Nesse capítulo, as vertentes da poesia fundem-se. Inspiração e construção ou deuses e homens ou Poesia e Poeta, completam-se, encontram-se, em prol de dar vida ao poema. A angústia frente à batalha para encontrar a medida certa em que caiba o verso. “Dora Ferreira da Silva esboça a mesma dificuldade, só que pelo viés do mito, elegendo a imagem do primeiro poeta, Orfeu, para falar do ritual de dar forma à poesia” (SOUZA, 2016, p. 33).

Portanto, nesse capítulo, três subtítulos foram assim definidos: 3.1 – *Canto Órfico*; 3.2 – *Órfica*; e 3.3 – *Orfeu*. Os subtítulos tratam-se de nomes de poemas selecionados para análise, dentro das obras da autora. *Canto Órfico* está em *Poemas da Estrangeira* (1995); *Órfica* aparece em duas obras: também em *Poemas da Estrangeira* e em *Uma via de ver as coisas* (1973); nesta última obra, encontra-se o poema *Orfeu*.

Cada capítulo traz um mergulho no texto poético, buscando-se, numa inauguração vocabular irrompida pelo devaneio, realizar uma catábese analítica por meio do arquétipo da criação literária, o Mito de Orfeu, vincando a teoria do imaginário às imagens literárias que DFS utiliza, as quais, peculiarmente, coroam-lhe como ícone da literatura contemporânea.

CAPÍTULO 1
TRANS-PORTE TEÓRICO

1.1– Poesia Construção e Poesia Inspiração

O tema do fazer poético sempre permeou o universo da literatura. Desde a Antiguidade, ele é objeto de conjecturas, oscilando entre o que é da ordem da inspiração, ou seja, algo divino que toma conta do poeta, arrebatando-o e manifestando-se, e o que é da ordem da construção, em que a poesia advém do trabalho elaborado com a palavra.

Nesse sentido, é mister discutir-se, a priori, esse topos da literatura, o qual tem fundamental importância para compreensão de todo o texto proposto, uma vez que serão analisados inúmeros metapoemas os quais desaguarão nas vertentes lançadas já no título do trabalho. A poesia de deuses é aquela que está para a poesia relacionada ao sagrado, ao divino, ao inspirado, entusiasmado. Já a poesia de homens recai nos recônditos de “poesia-terra”, em que o poeta é obreiro e desbrava e luta e sofre para a melhor apresentação da forma. E para que possa-se transitar entre as casas da poesia, precisa-se portar a teoria que nos dará acesso tanto à esfera da inspiração, quanto à esfera da construção, mundos que se interligam por meio do poeta. Transitar nesse universo requer refletirmos, inicialmente, como a poesia tem sido pensada, ao longo do tempo, no âmbito de sua criação, bem como refletir também como Dora Ferreira da Silva, poeta selecionada dentro do tema da metalinguagem, trabalha com a questão do fazer poético dentro de suas obras, destacando que o *corpus* principal de análise dessa dissertação recai na obra póstuma, *Transpoemas*.

Desta forma, toda reflexão apresentada estará ligada à teia, em cujo centro repousa a grande poeta DFS. De forma ainda mais entrelaçada, buscar-se-á amparo teórico que permita ousar o mergulho semântico nos poemas da referida autora. É importante pontuar que a maneira como DFS trabalha a metapoesia é singular. As imagens são delicadas e resistentes, ao mesmo tempo, não sendo possível aplicar definições prontas como sendo acabadas, definitivas.

Também vale destacar que esse capítulo inicial aborda aspectos teóricos fundamentais para a compreensão das análises poéticas posteriores. Mas é importante frisar que não se trata de estruturar teorias com o intuito de aplicá-las nos capítulos seguintes, onde predominarão as análises dos poemas. Essa distribuição fundamenta-se na preocupação do texto dissertativo ter o intuito, também, de despertar o interesse de leitores comuns, que não conhecem as teorias propostas, portanto, deseja-se facilitar o

entendimento, apresentando os pilares nos quais se sustentam as inferências sobre os poemas eleitos para análise. Juntamente a essa teoria e considerando a importância para o enriquecimento da mesma, é preciso lançar também reflexões acerca das temáticas: poesia como construção e poesia como inspiração, trabalhando a posição do poeta ao se fazer poesia, evocando, para tanto, pensadores importantes da literatura ocidental. Tal abordagem reafirma o quanto a palavra e o poeta nasceram atrelados às dimensões da inspiração e da construção. Discussões sobre a metalinguagem e a metapoesia serão lançadas, ainda, com vistas a clarear o entendimento sobre o fazer poético em DFS, poeta cuja obra está em estudo nessa dissertação, e que não faz reflexões do fazer poético de modo convencional.

Por fim, evidencia-se que apenas houve uma escolha em se colocar tais fundamentos teóricos no início do texto. Os mesmos poderiam ter vindo no final. Não alteraria a compreensão, até porque será nítido o brotar teórico a cada passo da análise. Desta forma, o que num primeiro momento parece ser algo relacionado à exposição teórica para posterior aplicação, será desmontado, pois teoria e análise caminham juntas. O objetivo principal é alcançar o cerne da exploração imagética em DFS, o que, fundamentalmente, passa pelas teorias apartadas para tal ensejo.

Transportando-nos à discussão sobre o que é a poesia, é possível, no campo da reflexão teórica, esboçar questionamentos como: de onde vem a poesia? Seria dada pelos deuses, como fruto da inspiração, concentrando-se na esfera sagrada? Ou a poesia seria fruto de longos períodos do debruçar do poeta sobre a folha em branco, indo e vindo em busca da palavra exata, exercício de labor, construção? Ou quem sabe seria a mescla dos dois? E o fazer metapoético em DFS? Como as vertentes da poesia inspiração e construção são trabalhadas na obra dela? A poesia seria da esfera do sagrado, adormecida nos recônditos do inconsciente, no qual o poeta inspirado seria a ponte que a materializaria, o que por sua vez, nos remete também a parcela de trabalho? Será?

Essa discussão está posta desde o início da literatura, da práxis literária. Já na *Iliada* e na *Odisseia*, poemas épicos gregos, atribuídos a Homero, havia a tópica da inspiração advinda do aedo que cantava os poemas “recebidos” dos deuses. “(...) A beleza da forma e da verdade andavam juntas.” (KRAUSZ, 2007, p.175). Uma evocação às Musas, donas da verdade, era feita para que a palavra fosse a eles inspirada. E as nove musas, filhas do Zeus e Mnemosine, levavam à memória do aedo o que aparecia no canto. “Fala-me, Musa, do homem astuto, que tanto vagueou, depois que de

Troia destruiu a cidade sagrada.” (HOMERO, 2011, Canto I, p. 119). Pelos versos anteriores, que abrem o Canto I da *Odisseia*, percebe-se que a relação do que é inspirado e do que é trabalhado está firmada desde os primórdios da literatura. A Musa inspira e o aedo (aqui poeta) canta, realizando um trabalho em parceria, cooperação. Ou seja, há aqui um poeta que usa o imperativo (fala-me), para estabelecer uma dialética de funções entre eles.

É como se os poetas participassem da criação, sendo dependentes somente em relação a uma parte, que não lhes é possível produzir, da poesia: os poetas colocariam uma forma (*léxis*) ordenada (*kósmos*) no conteúdo (*logos*) mnemônico que as Musas lhes transmitem. De um modo geral, os poetas teriam uma função específica de tornar humano um discurso de conteúdo divino. (RIBEIRO, 2008, p. 41)

No texto *Fedro*, Platão, por meio do diálogo entre os personagens Sócrates e Fedro, traz a discussão sobre o entusiasmo, sistematizando-o em quatro manifestações, assim dispostas pelo professor Dr. Thiago Saltarelli:

O primeiro tipo de loucura, de delírio provocado pelos deuses — portanto, de entusiasmo, inspiração — é a arte divinatória, a profecia, praticada por adivinhos como a Pítia de Delfos, as sacerdotisas de Dodona e a Sibila. Por essa mesma razão, considera-se que este entusiasmo profético é inspirado por Apolo. A segunda forma de entusiasmo é a que concerne à cura, à purificação e à expiação dos males provocados pela cólera dos deuses. Segundo a exposição de Sócrates, alguns homens inspirados puderam descobrir remédios contra as pestes e refúgio contra a cólera divina nas preces, cerimônias e libações. Essa forma de entusiasmo é inspirada por Dioniso. A terceira modalidade é aquela inspirada pelas Musas, que impele os endeusados a compor hinos, odes e outros gêneros de poesia. Finalmente, o quarto tipo de entusiasmo, *télos* do discurso socrático, é aquele provocado por Eros ou Afrodite, que impele os homens para a contemplação da Beleza e para o Amor. (SALTARELLI, 2013, p. 32)

Dentre essas manifestações de loucura e inspiração, destacamos o entusiasmo poético, que provém das musas. Tudo o que o poeta fala ou diz é fruto da inspiração. Ou seja, ele é entusiasmado (*enthousiasmós*), estando circunscrito em Deus, cheio de Deus, o que, por sua vez, confere uma dimensão sagrada, religiosa. Não é possível ser um bom poeta sem estar acometido do ataque de delírio das Musas.

A terceira manifestação de possessão e de delírio provém das Musas: quando se apodera de uma alma delicada e sem mácula, desperta-a, deixa-a delirante e lhe inspira odes e outras modalidades de poesia que, celebrando os numerosos feitos dos antepassados, servem de educar seus descendentes. Mas, quem se apresenta às portas da poesia sem estar atacado do delírio das Musas, convencido de que apenas com o auxílio da técnica chegará a ser poeta de valor, revela-se, só por isso, de natureza espúria, vindo a eclipsar-se sua poesia, a do

indivíduo equilibrado, pela do poeta tomado de delírio. (PLATÃO, s/d, p. 55)

No texto *Íon*, por meio do diálogo de Íon e Sócrates, Platão faz uma investigação sobre a atividade poética, no intuito de descobrir se essa atividade compõe uma *tékhnē*. Sócrates quer provar que Íon (o rapsodo) não detém uma arte, uma técnica. A fala dele provém de uma “força divina que o agita” (PLATÃO, 2007, 533d, p.222). Se a poesia tem uma *tékhnē*, ela está perto da verdade, do conhecimento (*epistémē*), campo pertencente à Filosofia.

Do mesmo modo, as Musas deixam os homens inspirados, comunicando-se o entusiasmo destes a outras pessoas que passam a formar cadeias de inspirados. Porque os verdadeiros poetas, os criadores das antigas epopeias, não compuseram seus belos poemas como técnicos, porém como inspirados e possuídos, o mesmo acontecendo com os bons poetas líricos. Iguais nesse particular aos coribantes, que só dançam quando estão fora do juízo, do mesmo modo os poetas líricos ficam fora de si próprios ao comporem seus poemas; quando saturados de harmonia e de ritmo, mostram-se tomados de furor igual ao das bacantes, que só no estado de embriaguez característica colhem dos rios leite e mel, deixando de fazê-lo quando recuperam o juízo. O mesmo se dá com a alma do poeta lírico, como eles próprios o relatam. Dizem-nos os poetas, justamente, que é de certas fontes de mel dos jardins e vergéis das Musas que eles nos trazem suas canções, tal como as abelhas, adejando daqui para ali do mesmo modo que elas. E só dizem a verdade. Porque o poeta é um ser alado e sagrado, todo leveza e somente capaz de compor quando saturados do deus e fora do juízo, e no ponto, até, em que perde de todo o senso. Enquanto não atinge esse estado, qualquer pessoa é incapaz de compor versos ou de vaticinar. Porque não é por meio da arte que dizem tantas e tão belas coisas sobre determinados assuntos, como se dá contigo em relação a Homero. É por inspiração divina, exclusivamente, que cada um faz tão bem o que faz, conforme e a Musa os incita (...). (PLATÃO, 2007, p. 223)

Pela citação acima, fica evidente a defesa do poeta inspirado, arrebatado, o qual, ainda, cria uma cadeia de inspirados: primeiro, a Musa que inspira o aedo. Depois o aedo que inspira o rapsodo. E por fim, este inspira a audiência (público). Os poetas, desta forma, seriam intérpretes dos deuses e, por eles, escolhidos. Seriam pontes entre os deuses e os homens e, portanto, estariam separados dos demais mortais, pois ocupariam um lugar sagrado, portando-se como seres alados, os quais somente compõem pelo transe de estarem fora de si, imbuídos dos dizeres da Musa, acerca de passagens específicas, as quais ela deseja que sejam cantadas. Assim, as musas são as guardiãs do entusiasmo poético.

Vale destacar aqui que, novamente, aedo e Musa trabalham em função de colaboração, pois o aedo tem a função de dizer, de nomear, enquanto que a Musa tem a incumbência de memorar. É ela quem transmite uma parte da memória, promovendo a lembrança do aedo, ou seja, existe uma relação de ensinamento e aprendizado entre eles. Nessa linha de raciocínio, não seria, portanto, um arrebato total.

“É fato que Platão configura-se como grande autoridade do costume da inspiração poética” (SALTARELLI, 2013, p.30), que “descreveu o fenômeno da criação poética como uma espécie de *Mania* ou de loucura divina (KRAUSZ, 2007, p. 175). Contudo, a temática da inspiração e construção poética é tão antiga que antecede a própria teoria platônica. “Demócrito, por exemplo, já havia formulado anteriormente a noção do poeta entusiasmado. No fragmento 17, ele diz: ‘muitas vezes, ouvi dizer que não pode existir nenhum bom poeta sem entusiasmo da alma e sem um sopro como que de loucura.’ (DK 68 B 17).”(RIBEIRO, 2008, p. 42).

Na *República*, Platão traz novamente a discussão sobre poesia, dando indícios, desde o livro I, de que a poesia é prejudicial para a saúde da *polis*. Reportemo-nos às conclusões finais sobre o assunto, as quais aparecem por volta do livro X.

No livro X, seu principal personagem, Sócrates, expulsa os poetas da cidade-justa, alegando que a poesia é um produto nocivo para a alma humana: ela está três vezes afastada da realidade e tende a gerar na alma um apreço pelos prazeres mundanos. A poesia, para Sócrates, é um produto nocivo que não permite a constituição de uma cidade-modelo, formada da melhor maneira possível (X, 595a-596e), pois é um modo de corromper os cidadãos. Em vista disso, pode-se dizer que o discurso de Sócrates tem como principal objetivo promover uma marginalização dos poetas e da poesia, expulsando-os da sua cidade-modelo. (RIBEIRO, 2008, p. 58)

A poesia, portanto, seria fábrica de *pseudos*. Desta forma, espalharia mentiras ao público; não atingiria a essência do ser, o conhecimento verdadeiro. “Platão atribui a verdade ao discurso racional humano, isento de furor e possessão divinas.” (KRAUSZ, 2007, p. 176). O poeta representa, mimetiza, modela os “fantasmas” e não seres reais. Ao mimetizar, ele faria a imitação da imitação, não estando nem na esfera do conhecimento, nem da opinião.

(...) Quando alguém nos anunciar, a respeito de outrem, que encontrou um homem conhecedor de todos os ofícios e de tudo quanto cada um sabe no seu domínio, e com não menos exactidão do que qualquer especialista, deve responder-se a uma pessoa dessas que é um ingênuo, e que, ao que parece, deu com um charlatão e um imitador, por quem foi iludido, de maneira que pareceu um sábio universal, devido a ele não ser capaz de extremar a ciência da ignorância e da imitação. (PLATÃO, 1949, 598d, p.455)

Aristóteles, na *Poética*, propõe uma discussão da *Mania*, que do grego quer dizer loucura. Aristóteles vê a poesia sendo, em sua essência, imitação e não a versificação ou a métrica. Contudo, esse não é um aspecto prejudicial. Ao contrário, a poesia como mimese das ações humanas, narra o verossímil, ou seja, o poeta não precisa falar o real. E aqui repousa a nobreza da poesia, pois ela é universal e trata de coisas que poderiam vir a acontecer. Percebe-se, portanto, que, o que para Platão deveria ser combatido é, em Aristóteles, algo que irá estimular as almas para a virtude. Por meio da imitação, o poeta fala de coisas que poderão vir a ser, despertando o prazer ao se fazer poesia. E por meio dela, o espectador terá os sentimentos de terror, compaixão e temor despertados, sem, no entanto, terem vivenciado tais experiências no plano real.

Reconhecendo a questão da inspiração do poeta, Aristóteles trata, no capítulo 17 da *Poética*, sobre a poesia sendo própria de bem dotados, homens de talento (*euphuous*) e exaltados (*manikou*). Alguns poetas têm uma inclinação natural para fazer poesia e outros são tomados pelo furor para se tornarem outros. A poesia é a voz dos outros. Os poetas de talento são moldáveis, adequando-se às várias situações do outro. Essa é a categoria que Aristóteles evidencia, na vertente oposta a Platão que traz, a priori, a poesia como inspiração.

100. Deve também reproduzir (por si mesmo), tanto quanto possível, os gestos (das personagens). Mais persuasivos, com efeito, são (os poetas) que naturalmente movidos de ânimo (igual ao das personagens), vivem as mesmas paixões e por isso o que está violentamente agitado excita nos outros a mesma agitação, e o irado, a mesma ira. Eis porque o poeta é conforme a serem bem dotados ou a temperamentos exaltados, a uns porque plasmável é a sua natureza, a outros por virtude do êxtase que os arrebatava. (ARISTÓTELES, 1993, p. 89).

Enfim, a discussão acerca do fazer poético, sendo ele inspirado ou não, desde os primórdios da literatura, é algo que chega aos dias atuais. E se há um questionamento sobre a origem da poesia, é o da impossibilidade de se negar a inspiração. Não se trata de negar o trabalho da forma, mas sim de reconhecer que “ainda que exista o recurso a uma técnica poética e a um treinamento musical, a fonte primordial da poesia encontra-se numa esfera que transcende a consciência comum.” (KRAUSZ, 2007, p. 179).

Nessa esfera de poesia em que a fonte primeira foge à pura técnica, insere-se a poeta Dora Ferreira da Silva. Nascida em Conchas, SP, em 1º de Julho de 1918 e falecida em 06 de Abril de 2006, em São Paulo, aos 87 anos, tem uma extensa produção

literária, sempre transitando entre o mundo da poesia, repleto de imagens que evocam o sagrado e que têm o peso leve da poesia envolvente, encantadora, emocionante. A imaginação é o universo de Dora. A poesia é a energia que circunda a alma da poeta, vindo a solidificar-se nas palavras. Na poesia de Dora, reconhecemos a afirmação de que “a verdadeira grandeza poética, hoje não menos que no passado, raramente é resultado de meros esforços conscientes.” (KRAUSZ, 2007. p. 179).

Nessa “alquimia literária”, onde a poeta tem acesso ao misterioso, Dora fala do Homem, das coisas simples e pequeninas, como os insetos e plantas, da música, do medo, da morte, enfim, da Vida, de modo a mergulhar, profundamente, nos símbolos e imagens, retomando mitos e reatualizando-os a cada momento. E esse trabalho passa, inevitavelmente, pela inspiração.

DFS é a poeta que se volta para o sagrado. A poesia é dádiva, “é pássaro que pousa no poeta”, é o “milagre das coisas nunca vistas”. A poesia, nessa via de entendimento, pertence ao âmbito do sagrado, sendo o poeta mediador entre o Céu e a Terra.

Ivan Junqueira soube definir essa poeta e seu trabalho crivado de mistério, atemporalidade e profundidade escondida na aparente simplicidade dos seres e coisas.

Estamos diante de uma poesia substantiva em que, como já dissemos, o pensamento se quer e se faz emoção. Quanto à sua linguagem, não é que se pretenda propriamente filosófica, mas sim, tanto quanto possível, entranhada daquela misteriosa orquestração de que somente é capaz a natureza. Ou o poeta, mais precisamente aquele que, como nos ensina Baudelaire, “paira sobre a vida e sem esforço entende/A linguagem da flor e das coisas sem voz!”. (JUNQUEIRA, 1999. p. 409)

Dentro desse universo de temas lapidados por Dora, os metapoemas brilham a espera de evidência. Contudo, suas poesias metalinguísticas não são meramente poemas sobre poemas. A autora trabalha a poesia questionadora, atrelada a um fino tecer de palavras e com concepções que fogem à mera definição de metalinguagem. Esse aspecto será trabalhado pouco mais adiante.

A paulista Dora Ferreira da Silva (1918-2006) iniciou sua trajetória poética na década de 1940, mas só começou a publicar nos anos 70: seu primeiro livro, *Andanças* (Prêmio Jabuti, 1970), reúne poemas de 1948 a 1970 e é logo seguido de *Uma via de ver as coisas* (1973); *Menina seu mundo* (1976); *Jardins/Esconderijos* (1979); *Talhamar* (1982; Menção Honrosa do Pen Centre); *Retratos da Origem* (1988); *Poemas da estrangeira* (1995; Prêmio Jabuti, 1996). Estes sete volumes foram compilados, em

1999, na obra *Poesia Reunida* (Prêmio ABL de Poesia, 2000), à qual a poeta acrescentou os inéditos: *Poemas em Fuga* (datados de 1997). À *Poesia Reunida*, vieram somar-se *Cartografia do Imaginário* (2003) e *Hídrias* (2004). Após a morte da artista, vieram a público: *O leque* (2007), *Appassionata* (2008) e *Transpoemas* (2009). Além de poeta, Dora foi ensaísta, editora da revista Cavalos Azuis (anos 70) e tradutora. São célebres suas traduções das *Elegias de Duíno*, de Rilke, e dos poemas que acompanham a *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich, além de ter vertido para vernáculo poemas de San Juan de La Cruz, Angelus Silesius, T. S. Eliot ou D. H. Lawrence, bem como parte considerável da obra de Carl Gustav Jung, psiquiatra suíço que exerceu bastante influência na poesia de Dora Ferreira da Silva, considerando que os conceitos de arquétipos, desenvolvidos por Jung em sua teoria do inconsciente coletivo, foram vislumbrados nas produções da referida autora.

Publicada, a obra de Dora Ferreira da Silva, desde o princípio, chamou a atenção de colegas como: José Paulo Paes, Ivan Junqueira, Cassiano Ricardo e Carlos Drummond de Andrade; de críticos como: Euryalo Cannabrava, Nogueira Moutinho, José Augusto Seabra e Constança Marcondes Cesar e do filósofo tcheco Vilém Flusser, que viveu no Brasil e conviveu com Dora, sendo ela tradutora de alguns poemas dele para o alemão. Flusser dedicou, a ela, estudos onde acentua a importância do símbolo e do sagrado em sua poesia, chegando a afirmar que os poemas de Dora são preces que conectam, simbolicamente, o eu lírico ao transcendente e ao atemporal, e não às coisas ou aos objetos do mundo.

É perceptível que a poeta em questão traz a noção de poesia não como abstenção do trabalho poético, mas atribuindo “a origem misteriosa da criatividade poética e da fluência verbal a uma esfera que se encontra além do que é racional e consciente”. (KRAUSZ, 2007, p. 179).

Para John Dennis, escritor inglês de meados do século XVII, a paixão é o elemento principal da poesia. Ela é a imitação da natureza, pois assim é toda arte. Na poesia, o discurso é a ferramenta utilizada e é a paixão a marca distintiva dela. Não a paixão comum, definida pelo autor como “afeto cuja causa é claramente compreendida por aquele que o sente, seja admiração, terror ou alegria” (DENNIS, 2015, p. 1044), mas a paixão advinda do entusiasmo, assim definida “quando sua causa não é claramente compreendida por quem as sente”. (DENNIS, 2015, p. 1044).

A paixão é o elemento principal no corpo da poesia, como o espírito o é no corpo humano. Pois sem espírito o corpo fenece, e a alma se

torna impotente: ora, tudo o que se chama espírito ou engenho na poesia, em suma, tudo aquilo que dá prazer na dicção poética, e conseqüentemente comove, é paixão, seja ela comum ou entusiástica. (DENNIS, 2015, p. 1044)

As reflexões de John Dennis culminam na paixão sendo a responsável pelo tema do sagrado, ou seja, são os temas sagrados mais suscetíveis de paixão e que produzem grandes poesias. Essa premissa ilustra bem o como DFS vê e realiza a poesia. E essa forma de concebê-la está inevitavelmente ligada às origens misteriosas e sagradas do homem-poeta e de sua obra: o Poema, que passa a ser substantivo próprio em suas composições. Para compreendermos o grau de envolvimento com o sagrado na poesia de Dora, definida como obra sensível e plena, lemos:

No domínio da poesia, esta presença do sagrado não deve ser entendida no sentido restrito de manifestação direta do divino, e sim o sentido mais amplo de ânsia de transcendência do Eu rumo ao Outro. No limite, o Outro é o divino, o celeste do qual o terrestre não passaria de criação transitória e/ou degradada, quando não ilusória aparência, mata sombra na parede da caverna platônica. Entre o Eu e o limite da transcendência, estende-se, porém, o domínio todo do humano e do natural, cujos seres se revestem, para a imaginação hierofânica, de uma aura que lhes denuncia a coparticipação maior ou menor no divino e os resgata assim das limitações do tempo, do espaço e da mortalidade. (PAES, 1999, p. 410)

O sagrado, então, é alcançado pela poesia. É ela quem conduz o poeta ao transcendente, sendo que, para que a grande Poesia nasça, é preciso ser movido pela paixão. Essas afirmações corroboram a entrevista cedida por Dora a Rodrigo Petrônio, na revista *Cult*, em maio de 1999, quando a poeta estava já com 80 anos. Ao ser questionada sobre a tradução e a criação poética na vida dela, Dora utiliza as palavras entusiasmo e paixão, componentes fundamentais para a produção literária da autora.

CULT – Tradução e criação poética tiveram para você a mesma importância?

Dora Ferreira da Silva – Caminharam sempre juntas. Continuei trabalhando junto com o Vicente. Muitas vezes, ele me pedia que contasse o que tinha lido. Respondia que era impossível contar um poema. A tradução ocupa um lugar tão importante quanto a criação. Era movida por entusiasmo. Queria escrever como eles. Como já tinham escrito, buscava traduzi-los. Para mim, a tradução é, sim, um trabalho de recriação. A tradução literal não é poesia. Falta um élan, uma coisa ígnea como esta chama da lareira. Esta chama é a paixão. (SILVA, 1999, s/p)

O impulso poético de DFS acontece pelo misterioso “receber” o poema, expresso pela recorrente imagem do “pássaro que pousa no poeta”. Nesse sentido, objetivando

elucidar tal compreensão de poesia, façamos uma breve alusão à poesia da poeta mineira Adélia Prado, ressaltando que não há a intenção de compará-las, mas refletir sobre as formas de se conceber o trabalho poético em ambas autoras. O mesmo se dará posteriormente, quando também recorreremos ao poeta João Cabral de Melo Neto, buscando elucidar os diferentes tipos de pensamento manifestado por ele.

De poesia marcadamente religiosa, Adélia Prado entende a poesia como sagrada, interligada, mesmo que se negue, a Deus. A poesia é uma das manifestações do sagrado no mundo. Assim como DFS, Adélia vê, na poesia, um canal que religa o homem à divindade, pois é a poesia das miudezas que, sob um olhar poético, desperta o leitor para o sagrado. Para exemplificar bem essa passagem, busquemos o poema Jardim, contido na obra *Jardins*, de 1979, em que Dora escreve sobre pequenos insetos, trabalhando, na mais absoluta singeleza e, de mesmo peso, profundidade, aspectos existenciais.

O Jardim
Orvalho nas pálpebras
e um silêncio no céu.
Folhas e nuvens

A flor sai do botão
a abelha
do seu banho de pólen.

Brilham teias:
no centro a aranha
e um moscardo inerte.

Sem reis nem leis
o jardim floresce:
um morre
outro cresce.
(SILVA, 1999, p. 151)

A reflexão sobre a vida. Do microcosmos, centro da teia da aranha, à contenção do macrocosmos, a vida na sua eterna circularidade, de nascer, crescer, morrer. Por meio da linguagem poética utilizada, evidenciada nas pequeninas criaturas e plantas, DFS desperta a consciência da finitude, de maneira natural, pois assim é o ciclo do jardim.

Dora também concebeu a poesia como da esfera do sagrado. No último poema da obra *Transpoemas*, também de mesmo nome, no entanto no singular: *Transpoema*, Dora questiona a vinda do poema, tratando-o como sopro ao seu ouvido, (De onde vens,

quem sabe,/quem te sopra ao meu ouvido? - 1º e 2º versos), como lembrança (é lembrança e olvido, 3º verso), como fruto que produz outros frutos (e transborda tantos frutos..., último verso). A imersão no mistério é fator pontual nesse poema, assim como em sua obra. É evidente que o poeta recebe a inspiração para o texto poético, sendo por ele trabalhada para que ocorra o nascimento do poema. As sementes são sopradas e o poeta, atento, recebe-as. A partir de então há uma gestação do poema, a qual perpassa pela dedicação do poeta, pelo trabalho, sim, com a palavra.

Mais uma vez, recaímos na milenar dicotomia entre o inspirado e o trabalhado. Adélia, de maneira bastante explícita, traz-nos um parecer sobre essa temática, nos seguintes versos: “Tenho vontade de partir os queixos dos poetas que se acreditam criadores de sua própria obra. Vaidosos demais, não se veem apenas portadores, vasos (vaso remete a vaso sanitário e/ou vaso sagrado que contém o precioso sangue)” (PRADO, 1994, p. 103). Do humano e grotesco vaso sanitário ao sublime vaso sagrado. O poeta é vaso sagrado, ponto de convergência entre as poetas aqui apresentadas.

A concepção de que as experiências sagrada e poética residem num mesmo plano leva à consideração de que o poema beira os abismos do inefável. Assim como o sagrado é indizível, porque a experiência do mesmo atordoia todo e qualquer entendimento, o ato de escrever também não se explica e subjuga o escritor, restando ao mesmo exclamar diante de tal mistério, entregando-se a ele com dores e delícias. (BALBINO, 2011, p.07)

Nessa concepção de poesia sagrada, envolta em mistério e perplexidade, Dora e Adélia identificam-se, pois a inspiração advém do instante. É nele que residem as sementes dos fugitivos poemas, que ultrapassam os simples significados das palavras. Ideia essa dos versos: “Esperava tudo./Não veio./Somente um voo de sementes/por dizer (somente tudo?)”. (SILVA, 2009, s/p).

Todavia, não se pode deixar de registrar que Adélia Prado, mesmo concebendo a poesia como sagrada, do âmbito do divino e transcendental, também marca a poeta como lavradora da palavra. Novamente, incorremos na poesia de deuses e de homens, onde há uma colaboração a serviço da Poesia. Como bem pontuou Dr. Evaldo Balbino,

Apesar de a poesia encenar-se visivelmente em Adélia como algo concedido por Deus e de fato nunca vai deixar de sê-lo, os direitos humanos também contam, como vemos em *Oráculos de maio*. Num poema justamente intitulado “Direitos humanos”, diz-nos a voz poética: “Sei que Deus mora em mim / como sua melhor casa. / Sou sua paisagem, / sua retorta alquímica / e para sua alegria / seus dois olhos. / Mas esta letra é minha”. Deus habita o sujeito e o utiliza como instrumento para reboar sua voz divina nos quatro cantos do mundo; o humano é uma casa de Deus, a paisagem da presença divina, o

recipiente em que se faz a transmutação, a química mágica que irá produzir o ouro da poesia, mas a letra, o traço que se inscreve sobre a página em branco, é a inscrição do sujeito no texto, é a posse, ou melhor, é a parte que ele detém no fazer poético. A poesia é sempre de Deus, mas a palavra é do homem e, neste caso, da mulher. (BALBINO, 2011, p. 11)

Desta forma, a poeta mineira traz a palavra poética não somente como inspiração divina, mas também como ofício. E nessa linha de raciocínio, o poetar pensante adelião perpassa, ainda, o fingimento do poeta que busca a expressão exata, perseguindo a disposição perfeita dos versos, tendo que arquitetá-los de acordo com a edificação dos mesmos. No poema abaixo, temos uma amostra da palavra recebida de uma esfera transcendente à humana, mas que recai na técnica da poeta para melhor se exprimir, evidenciando a tese aqui defendida de deuses e homens em regime de colaboração para o nascimento da poesia.

O despautério

Insinua-se a tentação de rejeitar a forma
e não sei se vem do Bem ou do Mal.
Um enfado pelo que só se mostra
à força de palavras desse
e não de outro jeito dispostas.
(...)
Dentro da lâmpada acesa
O núcleo parece um ovo,
Parece um pintinho novo.
Preciso mentir um pouco
Para que o ritmo aconteça
E eu própria entenda o discurso.
(PRADO, 2001, p. 354)

O mesmo se dá com a poeta Dora Ferreira da Silva, quando do trabalho marcado pela inspiração juntamente com o trabalho de arte. Há um delineamento do papel do poeta e a parceria estabelecida com o divino para que a alma do poeta, em união com a leve manifestação do poema, possa formar a Vida, dar corpo ao poema, por meio da palavra, letra de quem o escreve. Tal reflexão pode ser encontrada no Canto X, da obra *Transpoemas*:

Não dizer teu nome
apenas indicar-te
partitura aberta.
Empresta-nos um corpo.
Alma atenta
o esculpirá

então
seremos Vida.
(SILVA, 2009, s/p)

O poema acima será analisado ainda nessa dissertação, servindo-nos, no momento, como ilustração acerca da relação entre o poeta, canal de recebimento do poema e o sagrado, inspiração que chega sutilmente ao poeta.

Na *Estrutura da Lírica Moderna*, encontramos uma interessante discussão sobre o tópico aqui proposto: a poesia inspiração e a poesia construção, em que os deuses e os homens trabalham em regime de colaboração, visto os primeiros inspirarem e os segundo materializarem o verso. Segundo o autor, a lírica moderna tornou-se um assunto frio, assim com a reflexão sobre ela. Agora é Apolo, representante da luz, da harmonia, da forma e do equilíbrio, quem reina em lugar de Dioniso, deus da embriaguez, representante da criatividade, onde não há forma, não há limite. Trata-se de um distanciamento do eu lírico.

O poeta se transforma naquele que se aventura em campos linguísticos até então não trilhados. Todavia está provido com os aparelhos de medição de seus conceitos que permitem a ele, a qualquer hora, o controle sobre si mesmo e o resguardam da força avassaladora do sentimento banal. O encantamento que pode emanar de poesias modernas é refreado pelo homem. (FRIEDRICH, 1978, p. 162)

Em suas reflexões, Friedrich recorda Garcia Lorca, quando discute a questão da construção poética, sendo que, na vertente da construção poética, afirma: “Se é verdade que sou poeta por graça de Deus – ou do diabo -, o sou também graças à técnica e ao esforço, e porque me dou perfeita conta do que é uma poesia.” (FRIEDRICH, 1978, p. 165). Ainda dentro dos estudos de Friedrich, Paul Valéry é lembrado como representante fecundo do rigor formal, destacando que, para Valéry,

o artista é o tipo mais elevado do *homo faber*; seu Deus é Apolo, não Dioniso; a inspiração é assunto de categoria secundária: em primeiro lugar, está o descobrimento operante que substitui a improvisação pela construção, e a liberdade caótica pelo “reino da limitação artística”, onde apenas a melodia encontra de novo seu sorriso; a poética é, em sua última essência, uma “ontologia”. (FRIEDRICH, 1978, p. 165)

Desta maneira, a inspiração é vista com desconfiança, responsável por desorientar o artista. Ela apenas “faz surgir um par de versos”, mas é o homem quem toma-os, doma-os e, por meio de sua força criadora, dá-lhes corpo, forma. O trabalho artístico é um imenso laboratório em que o poeta faz experimentos para o melhor resultado poético.

No entanto, Friedrich evidencia que é preciso ter o cuidado para não se cair no equívoco de enxergar tais atitudes dos líricos modernos simplesmente como uma fria substituição da inspiração, tratada por ele como forças criativas. O que ocorre é o domínio do “material complicado envolto em sonho”.

É congruente que a extraordinária sensibilidade da alma moderna se tenha confiado à clara razão artística apolínea. Esta cuida de que aquela, em sua aspiração a um poetar plurivalente, mágico, demonstre, em longa experimentação, sua necessidade antes de poder falar. (FRIEDRICH, 1978, p. 164)

Talvez o que pareça apologia à técnica, tenha no seu íntimo próxima ligação a Dioniso, ao apelo à liberdade e ao mundo maravilhoso, à fantasia e ao avesso da ciência, uma vez que a época em que estavam inseridos era votada para o comércio, para a técnica, para rigores formais. Isso leva-nos a inferir que Apolo ocupa o primeiro plano, mas é Dioniso que festeja nas sombras e se sobressai no ímpeto da criação. O poeta regula-o, refreia-o. No entanto, ocorre novamente, como na Antiguidade Clássica, uma cooperação entre a ordem do divino e a ordem do humano.

Quando falamos em construção, engenho do poema, inevitavelmente, remetemo-nos ao escritor pernambucano João Cabral de Melo Neto, pois é sempre lembrado quando o assunto é metalinguagem e trabalho incessante na forma. Também foi um autor que influenciou muitos novos poetas, aqui incluindo os concretistas, justamente pelo exímio trabalho com as palavras: pedaços de pedra que passam por seleção, limpeza e esmero, apresentando, por conseguinte, o brilho reluzente como trabalho final.

João Cabral destaca-se no quesito da metalinguagem, trazendo a reflexão sobre o fazer poesia. Como o *homo faber*, de Paul Valéry, o poeta fabrica o poema. Ele está em contato consigo mesmo incumbindo-se por vias da precisão cirúrgica, de usar as palavras precisas para falar das coisas do mundo. Assim, o resultado é uma obra que “não é de acesso fácil ao leitor, que lhe estranhará a dureza e a secura, e que se deparará com um testemunho áspero e contundente (...)” (CAMPOS, 1992, p. 88).

Os poemas de *O Engenheiro* são um bom exemplo dessa reflexão metapoética, onde claramente o poeta volta o olhar sobre o ofício de poetar. Com o mesmo nome da obra, o poema *O Engenheiro* é uma amostra das palavras necessárias, claras, as quais por meio de projeto, risco no papel, tendem a se materializar. Nele, “o poeta se ocupa obsessivamente da mecânica da criação”, (CAMPOS, 1992, p. 81). “Trata-se, portanto,

de uma empresa de desmistificação do poema, que é sacado de sua aura de mistério e de inefável, e mostrado como é, objeto humano, escrito ‘a tinta e a lápis’, fabricado na ‘máquina útil’ dos sonhos.” (CAMPOS, 1992, p. 81).

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro
O engenheiro pensa, sonha coisas claras
Superfícies, tênis, um copo de água

O lápis, o esquadro, o papel;
O desenho, o projeto, o número:
O engenheiro pensa o mundo justo
Mundo que nenhum véu encobre.
(MELO NETO, s/d, p. 237)

Como se pode perceber, o poema precisa caber num esquadro. Ele nasce da concentração, do cálculo, do desenho, do risco sobre a folha de papel. Sobre ele não há véu que oculta. Não há mistério. E desse duelo com os instrumentos de construção poética, vai-se erguendo o edifício maciço da poesia.

E para se erguer tal edifício é necessária uma seleção precisa na “bacia” de palavras, como se vê no poema, “Catar feijão”, de 1965.

Catar feijão se limita com escrever:
jogam-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na da folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.
(MELO NETO, s/d, p. 22)

A depuração dos verbetes é clara e precisa. Catam-se as palavras que realmente causarão o efeito pretendido. O vocabulário é simples e claro. A palavra está limpa das impurezas. O poema rijo, *clean* e denso de significação. Haroldo de Campos enfatiza que o método cabralino “é a instauração, na poesia brasileira, de uma poesia de construção, racionalista e objetiva, contra uma poesia de expressão, subjetiva e irracionalista.” (CAMPOS, 1992, p. 80).

É pontual destacar que essa maneira de conceber o poema é oposta ao que DFS sempre entendeu sobre o fazer poético. É inquestionável para a poeta que a poesia teça uma relação profunda com o sagrado e que deve sim ser a palavra trabalhada, na busca da melhor expressão poética. Todavia, ela não é algo que se limita exclusivamente à esfera do humano, como já trabalhado anteriormente.

No entanto, mesmo Cabral, diante do esquadro, do engenho, do evidenciar da técnica e da “aparente” negação da inspiração, traz em um capítulo intitulado *Poesia e*

Composição – A Inspiração e o Trabalho de Arte, uma reflexão sobre a poesia procurada e a poesia achada, a qual se contrapõe a essa dureza tão veemente fortalecida acerca do fazer poético cabralino, ou seja, a antiga discussão sobre o poetar também povoou os pensamentos desse poeta.

Nesse texto em prosa, Cabral não nega a inspiração. Ao contrário. Ele admite-a como sendo experiência única, direta, em que “o poema é um eco, muitas vezes imediato dessa experiência”; “é como um resíduo e, neste caso, é exato empregar a expressão ‘transmissor’ de poesia.” (MELO NETO, 1998, p.56). Nesses casos, a poesia

ou é expressada no poema, confessada por meio dele ou desaparece. A experiência, nesse tipo de poetas, cria o estado de exaltação (ou de depressão) de que ele necessita para ser compelido a escrever. Geralmente, esses poemas não têm um tema objetivo, exterior. São a cristalização de um momento, de um estado de espírito. São um corte no tempo ou um corte num assunto. Porque se em alguma circunstância ele vier a ser provocado por um tema e se cristalizar em torno de um tema, poderéis observar que ele jamais abarcará esse mesmo tema, completa e sistematicamente. Do assunto ou do tema, ele mostrará apenas um aspecto particular, o aspecto que, naquele momento, foi iluminado por aquela experiência. (MELO NETO, 1998, p. 58)

Esse outro lado de JCMN é pouco conhecido, uma vez que ele acabou sendo estereotipado como ícone da poesia construção. Todavia, nesse texto, deparamo-nos com um João Cabral a refletir sobre os tipos de poeta e poesia. Nessa divisão, os poetas que constroem, que buscam a composição, são aqueles que exercitam a força “porque eles sabem de que é feita essa força – de mil fracassos, de truques de que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias (...)” (MELO NETO, 1998, p. 51). O trabalho de arte “pode valer a atividade material e quase de joalheria de construir com palavras pequenos objetos para adorno das inteligências sutis e pode significar a criação absoluta (...)” (MELO NETO, 1998, p. 57). Já aqueles que encontram a poesia (os inspirados), têm pouco a dizer sobre a composição, sendo a inspiração “identificada por uns como uma presença sobrenatural – literalmente – (...), podendo ser localizada por debaixo das justificações científicas para o ditado absoluto do inconsciente.” (MELO NETO, 1998, p. 57).

Os poemas neles são de iniciativa da poesia. Brotam, caem, mais do que se compõem. E o ato de escrever o poema, que neles se limita quase ao ato de registrar a voz que o surpreende, é um ato mínimo, rápido, em que o poeta se apaga para melhor ouvir a voz descida, se faz passivo para que, na captura, não se derrame de todo esse pássaro fluido. (MELO NETO, 1998, p.52)

Segundo JCMN, cada artista/poeta compõe de acordo com sua maneira pessoal de trabalho. A escrita inspirada é marcada pelo instante apreendido pelo poeta, geralmente sendo único, uma vez que registra sua impressão sobre dado objeto, e essa “experiência vivida não é elaborada artisticamente.” (MELO NETO, 1998, p. 58). Contudo, da mesma forma que a maneira pessoal de escrita justifica o trabalho de inspiração, também ela justifica o composição na vertente da construção.

A inspiração e o trabalho de arte extremos são defendidos ou condenados em nome do mesmo princípio. É em nome da expressão pessoal que se defende a absoluta primazia do trabalho intelectual na criação, levado a um ponto tal que o próprio fazer passa a justificar-se por si só, e torna-se mais importante do que a coisa a fazer. (MELO NETO, 1998, p. 56)

Na conclusão dessas reflexões, o autor enfatiza que “a predominância de um ou outro desses conceitos, o fato de que se aproximem ou se afastem (...) são determinados pelo conjunto de valores que cada época traz em seu bojo.” (MELO NETO, 1998, p. 55). Ressalta, ainda que “hoje não há *uma* arte, não há *a* poesia, mas há artes, há poesias. Cada arte se fragmentou em tantas artes quantos foram os artistas capazes de fundar um tipo de expressão original.” (MELO NETO, 1998, p. 62).

Por fim, diante das reflexões realizadas até o momento, é necessário amarrar os fios condutores de polaridades díspares, ressaltando que a temática da inspiração e construção é algo que permeia a literatura mundial e que, em DFS, o fazer poético está voltado mais para o sagrado, sendo a imagem do poema-pássaro uma constante metáfora que permeia suas obras e oferta-nos a fluidez da poesia que pousa e alimenta o poeta. Contudo, há traços de metapoesias em que Dora demonstra claramente a “batalha” que, às vezes, é travada para que o poema nasça, ou seja, é a inspiração e a construção caminhando lado a lado. Não é possível que o poema pouse se não há o ombro do poeta. Essa imagem complementa os famosos versos de DFS, os quais inauguram a obra *Transpoemas*, “Poema pássaro-predileto/pousas no poeta.” Nessa concepção de poesia, Deuses e homens estão juntos em prol da Poesia, grande casa habitada pelo homem. É ela fonte de libertação, de expansão do ser que tem na palavra o resgate da essência dos seres e das coisas. Tais reflexões vão ao encontro de um dos trabalhos de Roberto Calasso, em que propõe uma reflexão sobre palavra e forma, sendo o metro desgastado devido ao uso dos deuses. É a inspiração que lhes reestabelecerá a força, o vigor.

Se desejamos saber por que é necessária a inspiração, aqui, finalmente, está explicado. Aquela ‘embriaguez’, que nós chamamos “inspiração”, é o único artifício ao qual se pode recorrer para reavivar os metros debilitados pelo uso temerário que deles não só os homens mas, também, os próprios deuses. Sem aquela “embriaguez”, os metros permaneceriam inertes, como plantas que esperam ser molhadas; seriam apenas a testemunha silenciosa daquele empreendimento que, graças ao poder de certo grupo de sílabas, havia tornado deuses imortais. (CALASSO, 2004, p. 106)

1.2 Metalinguagem e Metapoesia

Juntamente com a base fundamental para as análises e discussões dessa dissertação, a qual passa, fundamentalmente, pela reflexão sobre a poesia como inspiração e como trabalho de arte, também se faz crucial desenvolvermos os conceitos de metalinguagem e metapoesia, considerando serem essas questões que caseam sobre o tecido do imaginário dentro do *corpus* elencado para análise.

Partindo das definições formais, temos “meta” como prefixo advindo da etimologia grega e significando: reflexão, mudança, crítica sobre algo. Por conseguinte, metalinguagem é a linguagem utilizada para falar sobre outra linguagem. Ela não é uma exclusividade somente da literatura, pois sabe-se do metacinema, metamúsica e metahistória.

Na literatura, a metalinguagem é utilizada por um crítico que busca investigar as relações e estruturas presentes no texto literário ou por um autor que explica seu próprio fazer literário ou de outrem. Portanto, é no texto literário, em versos ou em narrativa, que a semente metalinguística, seja tematizada, quando realça um dizer sobre o próprio código, seja estruturalmente, quando este código é ao mesmo tempo falado e demonstrado. Chalhub afirma que

no rastro da história, a metalinguagem é uma atitude moderna (...). Esta dá uma perspectiva nova às artes, diante da crise que se instaurou, tendo em vista, principalmente, uma mudança de conceito e, conseqüentemente, de percepção face ao objeto artístico. (CHALHUB, 1986, p. 71)

Entretanto, tais conceitos, como os concebemos nos estudos da Língua, não são suficientes para atingirem o como DFS trabalha tais questões. A metapoesia em Dora se manifesta de maneira bastante singular, instigando o leitor que se vê diante da amplidão, da sutileza e, ao mesmo tempo, da profundidade das palavras escolhidas para a reflexão do fazer poético. Segundo, Ana Cristina Campos,

o uso que Dora faz da metalinguagem ultrapassa o artifício escritural para iluminar a existência plena e transumana. Não se trata, portanto, de uma reflexão sobre a escrita do poema, embora essa reflexão esteja inscrita no modo de elaboração poética de Dora, mas da elaboração de uma crença (ou falar em termos analíticos/interpretativos, de uma retórica) que afirma os poderes de plenitude atualizados pelo poema. (JOAQUIM, 2015, p. 83)

O filósofo Vilém Flusser soube bem descrever a forma pela qual DFS entende e tece seus metapoemas, de maneira que os mesmos são sentidos nas entranhas para serem concebidos, o que destaca a produção metapoética da autora a um patamar mais sutil, transcendental e atemporal.

(...) Meta-poemas, no sentido de serem poemas sobre o Poema. São práxis de determinadas teorias da poesia, desde que se entenda por isto não a aplicação deliberada de uma teoria poética ao fazer-se poesia (coisa que caracteriza muitos para-poetas, quase-poetas e literatos que se tornam poetas), mas articulação poética de teorias cuja validade é vivenciada visceralmente (e não apenas esposada intelectualmente) no ato de fazer poesia. (FLUSSER, 1999, p. 417)

Os metapoemas trazem à tona a incógnita que permeia o ato fundante da criação literária: o que é (fazer) poesia? Nos metapoemas, encontra-se a busca dos escritores em responder a essa pergunta, o que, por sua vez, leva o leitor a confrontar-se com o fazer poético. Esse aspecto merece grande destaque, considerando que o leitor é convidado a participar, de maneira mais efetiva, das reflexões postas, cabendo-lhe a responsabilidade de desvelar o conteúdo do poema, fazendo as inferências necessárias, relacionando-o, lançando mão de conhecimentos prévios, na busca de despertar os vários significados que o texto pode agregar em sua trajetória, inclusive associando-o à memória cultural. É o leitor quem irá preencher as lacunas em branco, de acordo com sua individualidade, como da bagagem de mundo e leituras particulares. A resignificação dada advém, portanto, de sua leitura de mundo, o que confere também atualização do texto.

Por sua vez, o trabalho artístico do poeta, representado pela construção elaborada das imagens, a exploração dos sons, dos ritmos, como também da forma, são pontos fundamentais para o reavivar do leitor. É como se a leitura fosse um jogo em que, diante do enigma das palavras, o leitor buscasse desvendar os códigos, vindo a sentir-se coautor dos versos lançados. Essa ideia está em consonância com autores como Huisinga e Iser, quando desenvolvem trabalhos suscitando o jogo na poesia.

Em *O Jogo do Texto*, de Wolfgang Iser, há um momento em que o autor ressalta que o texto é um jogo, é um ser em si mesmo. E o texto é um jogo em que não é

necessário que haja a subjetividade dos jogadores/ autores para que o mesmo seja validado. O texto, sendo um ser em si, tece a partida entre o leitor e o autor. Ainda, trabalha-se a sacralidade do jogo, sendo pertencente ao âmbito do sagrado, ou seja, separado do mundo, pois ele desloca o homem do cotidiano.

A relação proposta por Iser entre o jogo e o texto é pautada no mergulho que ambos fazem em relação ao leitor e a obra de arte. O jogo, assim como o texto, desperta um conjunto de emoções e está sempre em constante movimento, não sendo possível fechá-lo. Assim, conhecer é interpretar. Em uma interessante analogia, o jogo se assemelha a existência, pois é cheia de surpresas e emoções, perpassando pelo ganhar e perder, como também pelas regras. O jogo traz a leveza, a descontração, o prazer. Já a existência é pesada, traz o cotidiano massacrante. E esse é um dos motivos do homem ser arrebatado pelo jogo. Ainda, o jogo traz as infinitas possibilidades de diálogo, despertando a invenção, a imaginação e traz no blefe a tentativa de driblar a morte. O poema é um jogo, repleto de personas, sujeitos líricos que escrevem e nós jogadores, leitores, entramos no jogo, emocionamo-nos, deixamo-nos ser tomados, representados.

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto. Ora, como o texto ficcional, automaticamente invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas *como se fosse* realidade. (ISER, 2011, p. 107).

Em Canto IV, de *Transpoemas*, fica explícito o convite ao jogo. O metapoema leva ares infantis, sugerindo o lúdico, a brincadeira de detetive. E como colocado por Iser, olhamos o mundo concreto e já associamos com o abstrato, com a subjetividade. Encantamento e arrebatamento dominam o leitor/jogador, subtraindo-o para uma esfera de subjetividade em que a reflexão sobre o fazer poético é alçada às esferas profundas, crivada de mistério.

IX
 Acesa a lanterna:
 Procura-se poema perdido.
 Pula-se o poço vazio.
 Perdeu-se um poema.
 Alguém o viu?
 Seu retrato falado:
 Usava roupas largas
 Ou nada. Ia nu
 Por entre a folhagem
 Sem mala para a viagem
 Renunciara à demasia
 E tudo era demais.
 Ficou só com a poesia
 Achou-a em si
 Por si.
 (SILVA, 2009, s/p)

A análise desse canto acontecerá adiante. Todavia, nessa circunstância, ele ilustra a relação do poeta e do leitor, como jogadores que são. Ambos na “missão” de descobrir o paradeiro do Poema. Ao associar o mundo concreto ao abstrato, o poeta deixa sua marca registrada, falar do fazer poético de uma forma peculiar, em que a “brincadeira” de caçada se dá no retorno ao próprio poema, que se basta a si, numa transfiguração quase inefável, sutil. As lacunas, ausências, com o uso da palavra vazio, impelem-nos a imaginar. O poema que passeia, brinca com o leitor, volta-se a si mesmo. Ele é completo.

Tal reflexão passa pelo viés do desenvolvido por Iser, em que o texto é visto como suplementar, no sentido de ter sempre lacunas, espaços vazios que devem ser preenchidos pelo leitor. Quanto mais lacunas o texto traz, melhor será o jogo.

Esse jogo do texto, pautado na imaginação e interpretação, faz o leitor projetar-se, compreendendo de acordo com a expectativa nutrida. Possíveis imagens são criadas e recriadas, objetivando-se chegar às significações mais adequadas, vincando que o que traz a compreensão de um texto é projetar e reprojeter, constantemente.

Em Jhoan Huisinga, *O Jogo e a Poesia*, encontramos semelhante reflexão sobre essa temática. O poeta continua tendo sua função na esfera lúdica, campo do divertimento, prazer e fascinação. A poesia, nascida durante o jogo e enquanto jogo sagrado, não se trata da satisfação de qualquer espécie de impulso estético. Num paralelo tecido entre o jogo e a poesia, o autor elenca algumas características do jogo, relacionando-as à poesia, sendo estas: atividade que obedece a limites temporais e

espaciais, de acordo com uma ordem e as regras existentes e aceitas, sem ter uma utilidade e necessidade material. Huisinga pontua, ainda, que arrebatamento e entusiasmo são os ambientes criados pelo jogo, tornando-o sagrado ou festivo. Acompanham essa ação os sentimentos de exaltação e tensão, seguido pelos estados de alegria e distensão. Tais características correspondem também à poesia.

Ora, dificilmente se poderia negar que estas qualidades também são próprias da criação poética. A verdade é que esta definição de jogo que agora demos também pode servir como definição da poesia. A ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases, tudo isto poderia consistir-se em outras tantas manifestações do espírito lúdico. Não é de modo algum uma metáfora chamar à poesia, como fez Paul Valéry, um jogo com as palavras e a linguagem: é a pura e mais exata verdade. (HUISINGA, 2000, s/p)

Enfim, o leitor faz suas conjecturas. Ele imagina, projeta, reprojeta, constrói, desconstrói para construir novamente, num infinito ir e vir de possibilidades textuais. Especificamente em DFS, a linguagem é instrumento de jogo constante com as palavras, contudo numa esfera de dimensão que se conecta com o sagrado, evidenciando tratar-se aqui não do recebimento da poesia como presente divino, mas sim de uma amplitude do termo no que refere ao desejo de transcendência por meio do texto. Seus poemas metalinguísticos tratam o fazer poético na valsa da inspiração e do trabalho de arte, sempre lançando o poeta além dos elementares sentidos inerentes à metapoesia.

Frente a essas reflexões, PAZ (1982) também elenca que o leitor e o poema têm como elo determinante a interação, sendo a participação do primeiro uma característica comum a todos os poemas. Segundo esse autor, a criação poética passa, inicialmente, por uma violência na linguagem. É o poeta quem arranca as palavras do solo da poesia. E uma vez arrancadas, seus sentidos passam a ser únicos, como se acabassem de nascer. Em seguida, a palavra regressa e é nesse momento que ela passa a sofrer a participação do leitor.

O poema é uma criação original e única, mas também é leitura e recitação – participação. O poeta cria; o povo, ao recitá-lo, recria-o. Poeta e leitor são dois momentos de uma mesma realidade. Alternando-se de uma maneira que não é inexato chamar de cíclica, sua rotação engendra a chispa – a poesia. (PAZ, 1982. P. 47)

Enfim, coroadando toda a discussão apresentada até aqui sobre a metalinguagem e a metapoesia, destacando a poesia como tabuleiro que serve ao autor e leitor, seguem os versos de Dora, os quais trazem infinitas possibilidades de imaginação... “Poema não

ensina: é pedra flor ar e terra/fogo também, não escolhido mas colhido entre coisas de passagem/pelas mãos de um andarilho.” (SILVA, 1999, p. 404).

1.3 – Os pilares do Imaginário

De grande importância para o leitor deste trabalho são também os conceitos que formam os pilares de sustentação das ideias que serão apresentadas nas análises dos metapoemas de DFS.

Após termos refletido a poesia construção e a poesia inspiração, ao longo da história da literatura, como também termos evidenciado o percurso feito por DFS dentro do universo literário, buscando trazer a forma especial que a autora aborda o fazer poético, ainda, é indispensável compreender alguns conceitos que fundamentam a teoria do Imaginário. Este termo, no senso comum, é entendido como tudo aquilo que é oposto ao real, ou seja, é o fictício, pertencente ao mundo da imaginação. No entanto, o imaginário ganhou novos significados a partir das teorias de estudiosos de diferentes áreas, como a psicanálise e a antropologia.

Objetivando trabalhar nuances que declarassem o sentido amplo do termo, cada vez mais, a partir do século XX, ocorreram estudos sobre o tema. Não se pode, ainda, perder de vista que o imaginário em DFS está intrinsecamente ligado ao sagrado, o que nos traz termos próprios como imagens, mitos, símbolos, arquétipos. É preciso que haja a compreensão de tais termos, bem como de outros que serão retomados pouco adiante, ressaltando que

A crítica do imaginário, cujo núcleo central é o trajeto antropológico do homem, estuda a hermenêutica dos arquétipos, dos símbolos e dos mitos no processo da criação literária, vendo neles um esforço poético de resgatar o homem de sua temporalidade, projeto que, segundo Gilbert Durand, tem falhado na corrente racionalista. Teórico responsável pela sistematização da crítica do Imaginário, Gilbert Durand elabora sua teoria a partir dos trabalhos de Gaston Bachelard, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, além de material colhido em diversas culturas, e do pensamento de discípulos desses estudiosos, que gradualmente foram surgindo. (SOUZA, 2013, p. 175)

Em se tratando de imaginário, são as imagens que dão o ponto de partida para que haja o fomento à imaginação. As imagens, desta forma, são o combustível que acionam o potencial inventivo do homem. Isto mostra uma evolução do termo imagem através dos séculos. Em toda filosofia clássica, a imagem é uma cópia, imitação, que substitui o

objeto real, portanto, a imagem é desprezada enquanto pensamento. É um reflexo pobre da percepção, sendo a ideia uma estrutura mental valorizada.

Desta maneira, dentro desse conceito clássico, a imagem não tem lugar, sendo incerta, ambígua, pois ela não pode ser reduzida ao verdadeiro ou falso. “A imaginação, portanto, (...) é suspeita de ser a amante do erro e da falsidade.” (DURAND, 2004, p. 10). Esse pensamento vai nitidamente de encontro à forma pela qual a imagem é tratada pela teoria do imaginário, pois

A imagem pode se desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma “realidade velada” enquanto a lógica aristotélica exige “clareza e diferença.” (DURAND, 2004, p. 10)

No entanto, é curioso destacar que o racionalismo ocidental fincado na tríade Sócrates, Platão e Aristóteles, em que a razão é a via do conhecimento, ganha uma fresta em Platão, considerando que

Platão sabe que muitas verdades escampam à filtragem lógica do método, pois limitam a Razão à antinomia e revelam-se, para assim dizer, por uma intuição visionária da alma que a antiguidade grega conhecia muito bem: o mito. (DURAND, 2004, p.16)

É aqui que nos atemos e vislumbramos uma forma de enxergar, admitir que o imaginário sofreu suas resistências, todavia

graças à linguagem imaginária do mito, Platão admite uma vida de acesso para as veredas indemonstráveis: a existência da alma, o além, a morte, os mistérios do amor... Ali onde a dialética bloqueada não consegue penetrar, a imagem mítica fala diretamente à alma. (DURAND, 2004, p. 16)

E é esse conteúdo imagético, advindo das estruturas simbólicas, que nasce nos recônditos da alma, não se enquadrando em falso ou verdadeiro, cristalizado em inúmeras possibilidades, que é valorizado, lembrando que ele “nunca é gratuito, sempre antecede à razão e guarda todos os mistérios do mundo no estatuário do inconsciente coletivo.” (TURCHI, 2003, p. 260).

Ainda sobre a imagem, destacamos os estudos de Alfredo Bosi, o qual relata que “a experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizada no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem a partir do olho, as formas do sol, do mar, do

céu. O perfil, a dimensão, a cor” (BOSI, 1977, p. 12). Por conseguinte, o olho é o órgão responsável pelo triunfo da informação na imagem.

Para Santo Agostinho, o olho é o mais espiritual dos sentidos. E, por trás de Santo Agostinho, todo o platonismo reporta a Ideia à visão. Conhecendo por mimese, mas de longe, sem a absorção imediata da matéria, o olho capta o objeto sem tocá-lo, degusta-lo, cheirá-lo, degluti-lo. Intui e compreende sinteticamente, constrói a imagem não por assimilação, mas por similitudes e analogias. Daí, o caráter de hiato, de distância, terrivelmente presente às vezes, que a imagem detém. (BOSI, 1977, p.18)

Uma vez apreendida pelo olho, a imagem desperta sua existência em nós. “O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo” (BOSI, 1977, p. 17). Nesse sentido, o autor faz um paralelo entre dois verbos, aparecer e parecer, em que se subjaz a imagem mental com a imagem visível. “O objeto dá-se, aparece, abre-se à visão, entrega-se a nós enquanto aparência. (...) Em seguida, com a reprodução da aparência, esta parece-se com o que nos apareceu. Da aparência à parecença” (BOSI, 1977, p. 14). Esses momentos se mantêm próximos pela linguagem.

Para Bosi, a Psicanálise, juntamente com o imaginário, tem desenvolvido bons estudos no campo das imagens. “A vontade de prazer, o medo à dor, as redes de afeto que se tecem com os fios do desejo vão saturando a imaginação de um pesado lastro que garante a consistência e a persistência do seu produto, a imagem” (BOSI, 1997, p.18). Cabe aqui fazer um parêntese nessa reflexão, pontuando que Bachelard é o fenomenólogo da imagem que vai além do olhar. São os elementos materiais, fincados no inconsciente, que vão despertando o sentido, como também colocado por Bosi:

Que o imaginário decorra da *co-extensidade* de corpo e natureza; que ele mergulhe raízes no subsolo do Inconsciente é a hipótese central de um Gaston Bachelard, para quem é preciso descer aos modos da Substância — a terra, o ar, a água, o fogo —, para aferrar o eixo natural de um quadro ou de um símbolo poético. (BOSI, 1977, p. 18)

E é em Gaston Bachelard que vislumbra-se o autor de bastante relevância no que concerne a trazer o imaginário despido da simples visão do senso comum, reverberando sentidos alargados sobre o tema e influenciando outros críticos que, por sua vez, foram contribuindo para o estabelecimento dessa nova roupagem dada à imaginação. Uma roupagem que, no texto poético, tem como caráter primeiro a sedução do leitor, o adorno, o acolhimento e as exuberâncias da beleza formal. Nesse sentido,

Em vista dessa necessidade de seduzir, a imaginação trabalha mais geralmente onde vai a alegria – ou pelo menos onde vai uma alegria! -

, no sentido das formas e das cores, no sentido das variedades e das metamorfoses, no sentido de um porvir da superfície. Ela deserta a profundidade, a intimidade substancial, o volume. (BACHELARD, 1997, p.02)

Uma obra marcada pela poesia. Esta é a obra de Bachelard. De maneira poética, o ensaísta e crítico traz um conjunto literário em que a imaginação se veste com os mais finos veludos, ora marcado pelo frescor e transitoriedade da água, em seu “sofrimento infinito”, ora pelo calor do fogo, em outras pela intimidade e acolhimento provocadas pela terra como também pela leveza do ar. Os quatro elementos foram por ele “curtidos”, em cada aspecto, resultando em obras que trazem o produto de seus mergulhos, os quais tiveram profunda influência de Jung. Ainda sobre Bachelard, destacamos um aspecto que marca todo seu trajeto: a alma antitética, que transita, com passos equilibrados, nos recônditos da imaginação humana, evidenciando os estágios opostos da vida, como bem colocado por Constança Marcondes César.

Sua vida e sua obra refletem uma personalidade pontilhada de contrastes: é, a um só tempo, o solitário obstinado, imerso em fantasia criadora, e o polemista professor que manifesta agudeza excepcional nas suas discussões. Alternam-se, em seus trabalhos, num ritmo harmonioso, aquelas presenças que ele próprio reconheceu em si: animus e anima, traduzidas em projeto e repouso, contemplação e reflexão – estética e epistemologia. (CESAR, 1989, p. 07)

Nessa “psicanálise das imagens”, está a imaginação bachelardiana, pois é por ela que “abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova.” (BACHELARD, 2001, p. 03). A imagem, em seu estudo completo, deve ser estudada em seu movimento, deve-se estar nu de (pre)conceitos frente a uma imagem. Só assim, será possível dar vazão ao que se imagina. Estudar a imagem em sua faceta mais importante, pois a “imaginação é, antes de tudo, um tipo de mobilidade espiritual, o tipo da mobilidade espiritual maior, mais viva, mais vivaz.” (BACHELARD, 2001, p. 02), questionando o efeito causado pelo movimento das imagens, os quais as fazem fecundar, germinar, crescerem cheias de infinitas possibilidades, enfim, serem Vida.

Neste sentido, a imaginação é a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção. É da imaginação a responsabilidade pela natureza criadora, permitindo, ao ser, libertar-se das imagens perceptivas, possibilitando viajar. Está, em cada poeta, o convite para essa viagem. “Por esse convite recebemos, em nosso ser íntimo, um doce impulso, o impulso que nos abala, que põe em marcha o devaneio salutar, o devaneio

verdadeiramente dinâmico.” (BACHELARD, 2001, p. 04). É assim, livre, aberta, que a imaginação passa a ser tratada, detentora de um dinamismo renovador.

“Bachelard defende que a materialização do imaginário se dá quando se pensa, sonha ou vive a matéria” (ANAZ et al., 2014, p. 04). Numa discussão sobre o real e o irreal, o autor relembra e sintetiza os livros por ele escritos, nos quais a imaginação material foi desenvolvida, “(...) essa espantosa necessidade de ‘penetração’ que, para além das seduções da imaginação das formas, vai pensar a matéria, sonhar a matéria, viver na matéria, ou então – o que vem a dar no mesmo – materializar o imaginário” (BACHELARD, 2001, p. 08).

Na ideia de filiar, fixar a imagem nos elementos da matéria, o estudioso ressalta mais uma vez a palavra movimento, uma vez que cada elemento traz em si seu dinamismo e, portanto, não é pensado na inércia. São eles, os elementos materiais, “fios condutores” da imaginação. De forma inconsciente, há um calhamaço de imagens que se movimentam de maneira vivaz e contínua, vindo a tecer uma relação de intimidade que se reflita na realidade imaginada. Assim é que se dá o texto poético, a somatória de instantes dinâmicos, conduzidos por elementos materiais que lhe dão forma. Desta maneira,

Bachelard crê no rebrotar das palavras míticas e simbólicas mesmo quando uma rajada de racionalizações parece tê-las varrido para sempre da linguagem dos homens. O encontro da imagem com o pensamento, do corpo com a cultura, dá-se no instante poético, aquele momento de plenitude que faz da poesia uma metafísica instantânea. (BOSI, 1996, p. 47)

O doutor em Educação pela USP e estudioso sobre o imaginário de Bachelard, Alexander de Freitas, escreveu um artigo de cujo teor destaca-se a mensagem acerca da alma inovadora de Gaston Bachelard. Numa época, 1938 -1942, em que a Psicanálise sequer tinha direito à cidadania nas universidades, Bachelard desbrava o terreno fértil das imagens, trabalhando a tríade “corpo-matéria-imaginação”, mediada pela emoção. Para Alexandre,

À metafísica da imaginação poética bachelardiana, basta que um estímulo material resvale a epiderme – nosso maior órgão cinestésico – para que a sensação e o êxtase, animados pelo inconsciente, floresçam através das matérias, revelando a imagem poética. (FREITAS, 2006, p. 46)

É importante destacar que, “na poética bachelardiana, arquétipos são entendidos como reservas de entusiasmo, possibilidades de devir” (ANAZ et al., 2014, p. 04). É por meio dos arquétipos que o sonhador cria as imagens e o mundo. Em uma linguagem mais acessível, o arquétipo é a imagem primeira de caráter coletivo e inato. É o estado preliminar, zona onde nasce a ideia. Esse conceito foi trabalhado por Jung e refere-se

às imagens universais que, por representarem situações típicas na vida e, por serem repetidas desde tempos imemoriais, imprimiram essas experiências na constituição psíquica do homem, representando possibilidades de um determinado tipo de percepção e ação sobre a realidade. O conceito de arquétipo na acepção jungiana se refere às representações coletivas e primordiais, isto é, às imagens do inconsciente coletivo. (FREITAS, 2006, p. 41)

Ainda, “ao suscitar as imagens literais produzidas pela imaginação material e dinâmica, o filósofo coloca-se em permanente contato com as obras literárias, especialmente a poesia, apresentando, em suas asserções, uma teoria poética que aponta para a legitimidade dos devaneios da matéria”. (PESSÔA, 2008, p. 01).

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica. (BACHELARD, 2001, p.4)

Na obra de Bachelard, o devaneio constitui-se como método e liberdade, “fuga para fora do real”. É a imagem material a expressão do devaneio poético. É ela, por meio dos quatro elementos, que se estabelece como “ponte” entre o sujeito e o mundo, materializando, dando suporte, dando corpo ao devaneio poético. De maneira mais específica, o devaneio estudado pelo filósofo é assim definido por ele:

O devaneio que queremos estudar é o devaneio poético, um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam. O sonhador escuta já os sons da palavra escrita. (BACHELARD, 1996, p. 06)

De igual importância no pensamento bachelardiano e considerando a relevância nas análises previstas para os capítulos seguintes, evidenciamos o instante poético, vincando que a imagem não tem passado nem futuro. Ela é o que provoca, suscita, no presente. A imagem é nova a cada instante. “Segundo o pensador, o tempo acontece em

uma verticalidade instantânea, dividido em instantes absolutos. Esses instantes mostram-se como eventos de linguagem, sendo que, para que haja apreensão do poético, é necessário experimentá-lo no instante de sua eclosão” (PESSÔA, 2008, p. 04). O instante poético, portanto, é “o encontro da imagem com o pensamento, do corpo com a cultura” (BOSI, 1996, p. 47).

Nessa concepção, Bachelard afirma a realidade do instante, afirmando que o tempo real é pontilhado de instantes, sendo que eles podem ser marcados pela ausência de duração. São os ritmos fenômenos temporais de duração. “O tempo do ser é, fundamentalmente, uma dialética entre ser e não-ser, um ritmo no qual se alternam os instantes de atividade e repouso” (CESAR, 1989, p. 67). Constança Marcondes Cesar trabalhou esse tópico da teoria bachelardiana, de modo a esclarecer e pontuar as diferentes concepções sobre o instante poético entre Bachelard e Bergson.

“A continuidade temporal é criação do nosso espírito. Por outro lado, a existência humana atinge a sua plenitude e densidade no instante presente; inversamente a Bergson, para quem o passado é o tempo real, a teoria bachelardiana mostra que a consciência do presente é que ilumina o passado e o futuro.” (CESAR, 1989, p. 61)

O instante poético, em Bachelard, traz, desta maneira, a duração temporal que é composta de lacunas e não contínua, como evidenciada por Bergson. “O tempo é detido e o instante poético é uma relação harmônica que une elementos contrários, abrigando a ambivalência de ser e não-ser. Do instante poético resultam vários e simultâneos eventos, despertando unidades de luz e sombra” (PESSÔA, 2008, p. 04).

“Nessa via de entendimento, Bachelard cria uma fenomenologia própria, a partir dos quatro elementos: água, ar, terra e fogo. Esses elementos estão no inconsciente humano, por meio de imagens alimentadas pelos sonhos” (ANAZ, et al., 2014, p. 04). Tais ideias foram sistematizadas em várias obras, as quais receberam os nomes dos quatro elementos essenciais. Mas é interessante pontuar nesse autor que a escrita de suas obras também não é rígida, fixa a um pensar pronto e acabado. Ao longo da trajetória dele, como crítico, houve mudanças de pensamento. Na *Poética do Espaço*, Bachelard salienta que nas obras anteriores sobre a imaginação, o foco foi situá-la, diante dos quatro elementos da matéria. Mas o próprio autor foi percebendo que esse método era “insuficiente para fundar uma metafísica da imaginação”, partindo assim para uma “determinação *fenomenológica* das imagens”. Todas as reflexões, até agora

apresentadas, compõem um método de análise compreendido como Fenomenologia Bachelardiana².

Essa Fenomenologia Bachelardiana é o método próprio de profunda apreciação das imagens, buscando desvincular-se da frieza científica. Afeto e emoção são levados em consideração nesse método que “nos permite, ordena-nos viver a imagem pela atração de sua sutileza.” (BACHELARD, 1990, p. 63). Na própria voz de Bachelard,

As obrigações do fenomenólogo voltam a transformar a ingenuidade das imagens tradicionais em ingenuidade pessoal. É *em ingenuidade primeira* que devem ser consideradas as imagens fantásticas. E é uma sorte que, diante de imagens fantásticas, a fenomenologia possa, em virtude mesmo de seu método, se apresentar na atitude da simplicidade do primeiro jorro. Cabe ao exame fenomenológico o privilégio de distinguir o natural e o fabricado, a imagem vivida e a imagem trucada. Os artifícios da inteligência são então afastados. Um centro de ingenuidade aparece sob os procedimentos. (BACHELARD, 1990, p. 60)

O que faz, portanto, o autor encontrar-se dentro da filosofia da imagem literária é a maneira pela qual são tratadas as imagens poéticas. Imagens são sempre a novidade. “Só a fenomenologia – isto é, a consideração do início da imagem numa consciência individual – pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem.” (BACHELARD, 1998, p. 03).

E essa opção fenomenológica pela literatura se assevera ao ser tratada a imaginação material e dinâmica. O privilégio de seus estudos recai nas imagens novas, deixando de lado as imitações inoportunas. As imagens que provocam novidades são as que presentificam experiências com a linguagem, em que se sobressai a imaginação criadora. O pensamento bachelardiano é regido por fascinações. Ao se firmar no estudo de suas convicções poéticas, Bachelard afirmou estar exercendo uma filosofia da imagem literária. (PESSÔA, 2008, p.03).

E essa filosofia da imagem literária traz um apelo ao leitor: “que não encarem a imagem como um objeto, muito menos como um substituto do objeto, mas que capte sua realidade específica”. (BACHELARD, 1998, p. 04). Isso só pode ser feito associando-se a consciência criadora à imagem poética. O estudioso chega a dizer que

² Fenomenologia aqui não se refere à corrente filosófica surgida no início do século XX, na Alemanha, sendo o criador Edmundo Husserl, que recebeu influências de Platão, Descartes e Brentano. Nessa corrente, podem-se destacar Martin Heidegger, Alfred Schutz, Jean Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty. (Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fenomenologia>)

essa fenomenologia pode ser considerada microscópica e que, em sua simplicidade a linguagem não tem necessidade de um saber, “é dádiva de uma consciência ingênua.” “Para explicar melhor o que pode ser uma fenomenologia da imagem, para especificar que a imagem vem antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, mais que uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma.” (BACHELARD, 1998, p.04).

A Poética do Espaço e A Poética do Devaneio trazem essa discussão, pois na fenomenologia poética, alma e espírito não são sinônimos. A alma é uma “potência inicial” e, para o autor, “a poesia é um compromisso da alma”. Utilizando uma pintura de Rouault, Bachelard faz uma explanação separando o que é da ordem da alma e o que é da ordem do espírito. O pintor, produtor de luzes, que traz a iluminação interior e não o reflexo do exterior, tratando-se, assim, de um fenômeno da alma. O que parte da alma é puro, primeiro, livre de intencionalidades. “As dialéticas da inspiração e do talento tornam-se claras, quando consideramos os seus dois pólos: a alma e o espírito.” (BACHELARD, 1998, P. 06).

Eis um ponto bastante relevante para destacar o porquê da fenomenologia bachelardiana ter sido selecionada para essa dissertação. DFS é a poeta da alma. “Mesmo que a forma fosse conhecida, percebida, talhada em ‘lugares comuns’, antes da luz poética interior ela seria um simples objeto para o espírito. Mas a alma vem inaugurar a forma, habitá-la, comprazer-se nela”. (BACHELARD, 1998, p. 06). Tal afirmação remete-nos a uma infinidade de versos da poesia de Dora. Destacamos o seguinte poema, contido em *Transpoemas*, Canto XI.

Um olhar escuro, penetrante
 seu brilho no instante
 seu dizer sem palavras
 é definição bastante.
 Poema escrito no silêncio –
 que podes ler
 ou não.
 (SILVA, 2009, s/p)

A atmosfera de mistério encobre o Poema. Grafado em maiúsculo, traz a ideia do ser que se define pelo “dizer sem palavras”. Antítese que casa com outra, “olhar escuro, penetrante”, iluminado pelo “brilho no instante”. A escolha das palavras é fundamental, pois embora pequeno ele toma-nos por inteiro. É aqui a Poesia que inaugura uma forma. Ela é a própria alma, visto materializar-se no silêncio. O exterior é escuro, mas a alma, interior poético, é clara, sendo, seu brilho, advindo do instante. O instante em que a

alma inaugura. E o leitor? Pode ou não lê-lo. Dependerá de sua sensibilidade. Eis o método fenomenológico: “leva-nos à comunicação com a consciência criante do poeta. A imagem poética nova – uma simples imagem! – torna-se uma origem absoluta, uma origem da consciência”. (BACHELARD, 1988, p. 01).

Dando continuidade aos estudos de Bachelard, um ex aluno, antropólogo e filósofo da ciência, sistematizou os estudos relativos ao imaginário. Gilbert Durand (1921 - 2012) é o fundador do Centro de Pesquisa do Imaginário de Grenoble, em 1966, e também grande ícone do Imaginário, pelo trabalho desenvolvido após Gaston Bachelard. No entanto,

Para Durand, é Bachelard que abre as portas para o estudo do imaginário, ao reconhecer e valorizar o poder da imaginação, considerada como a faculdade de ‘deformar’ imagens fornecidas pela percepção e, sobretudo, ‘a faculdade de nos liberar das imagens primeiras, de ‘substituir imagens’, de ‘trocar imagens’. (MELLO, 2002, p.13)

O imaginário, nessa perspectiva, se estabelece como “o conjunto das atitudes imaginativas que resultam na produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos pelo ser humano.” (ANAZ, 2014, p. 06) Na definição do próprio Durand, lemos:

(...) o imaginário constituía a essência do espírito, quer dizer, o esforço do ser para erguer uma esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte. Ao longo desse trajeto, vimos depositarem-se esquemas, arquétipos e símbolos segundo regimes distintos, eles mesmos articulados em estruturas. (DURAND, 1997, p. 432)

Qual seria então o papel fundamental do imaginário? Seguindo o trajeto iniciado por Gaston Bachelard e continuado por Durand, a resposta é arrebatá-lo do homem de sua temporalidade, da morte. Com raízes fincadas no inconsciente, a ideia fundamental é de que, “frente à angustiante consciência da morte e do devir, o homem adota atitudes imaginativas que buscam negar e superar esse destino inevitável ou transformar e inverter seus significados para algo reconfortante.” (ANAZ, 2014, p. 06). Desta forma, o imaginário seria tudo aquilo que o ser humano produz simbolicamente.

Segundo as reflexões da pesquisadora Daniele Perin Rocha Pitta, Durand desenvolveu um extensivo estudo daquilo que é produzido pelo homem, especialmente das imagens que emergem das narrativas mitológicas, das religiões e das grandes obras literárias e artísticas. Esse estudo foi organizado a partir da fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard como também da psicologia da profundidade de Jung. Este, “intrigado com o fato de seus clientes relatarem sonhos idênticos a mitos de outras

culturas, propõe o conceito de inconsciente coletivo, memória da experiência da humanidade” (PITTA, 1995, p. 03). A sistematização desses estudos, com esses embasamentos teóricos, deu-se por meio do nascimento da obra *As estruturas antropológicas do imaginário*. Nesta obra, segundo Maria Zaira Turchi, estudiosa do imaginário,

Durand propõe para o imaginário, uma divisão bipartida em dois regimes: o diurno e o noturno. Os dois regimes, provenientes das três posições reflexológicas, produzem, por sua vez, três estruturas que podem ser consideradas uma verdadeira fisiologia das funções do imaginário, pois tais estruturas fixam, em outras palavras, os princípios gerais, estabelecendo os fundamentos para a identificação de cada regime. (TURCHI, 2003, p. 260)

Dentro desse universo de sistematização do imaginário, cabe-nos, ainda, apreender alguns termos. O primeiro deles é o mito que, para Durand, “seria a organização de imagens universais (arquetípicas) em constelações, em narrações, sob a ação transformadora da situação social. O que implica em uma unidade entre o indivíduo, a espécie e o cosmos” (PITTA, 1995, p. 03). Essa organização das imagens tende a tornar-se uma história, o que faz o mito configurar-se como um relato fundante da cultura. Segundo Durand,

(...) O mito aparece como um relato, colocando em cena personagens, cenários, objetos simbolicamente valorizados, segmentável em sequências ou menores unidades semânticas (mitemas) no qual se investe obrigatoriamente uma crença (contrariamente à fábula ou ao conto) chamada ‘pregnância simbólica’. (DURAND, 1988, p. 30)

Outro termo pertencente à teoria do imaginário é o schème. Pode-se dizer que trata-se da ideia antes do arquétipo, sendo assim anterior à imagem, ou melhor, é a dimensão mais abstrata da imagem, mais próxima da intenção e do gesto, do que da representação. Em síntese, os schèmes, para Durand, são o capital referencial de todos os gestos possíveis da espécie *homo-sapiens*. De acordo com a teoria de Durand, exposta nas aulas da disciplina Representação Literária: Texto e Cultura, ministrada pela Prof^a. Dr^a. Enivalda Nunes Freitas e Souza, schèmes são uma conceituação baseada na teoria dos reflexos: o ser humano nasce com o reflexo de ficar de pé, de engolir, de copular. A partir desses gestos reflexológicos, seu imaginário também desenvolve-se com imagens posturais – elevadas, como montes, torres, árvores – imagens de descidas, de aconchego e de intimidade (casa, colo, abraço, mãe) e imagens de ritmo: as estações do ano, os calendários, as fases da lua, o nascer e o pôr do sol. Enfim, na natureza, no

universo cósmico, o homem projeta/é projetado a partir de reflexos inatos. A isso, Durand chama de *shèmes*. Daí surgem os arquétipos: o do herói, o do Pai, o de Deus; o arquétipo da mãe protetora; o arquétipo do tempo místico. Desses arquétipos, vêm os símbolos para expressá-los: Virgem Maria é um símbolo do arquétipo materno; o Rei é um símbolo do arquétipo do herói, de Deus; Caronte é um símbolo da passagem do tempo que leva à morte. De todos os símbolos, o homem compõe mitos. Portanto, os mitos são expressões simbólicas dos arquétipos.

Sobre símbolo, verificamos que se trata de uma representação carregada em si de um sentido oculto que será evidenciado. “O símbolo seria uma forma de ‘representar’ coisas ausentes ou difíceis de perceber, tais como ‘causa primeira’, ‘alma’, ‘deuses’ e que são enfocadas pela metafísica, pela arte ou pela religião” (MELLO, 2002, p. 65). Também é importante destacar que um símbolo “nunca fica ‘explicado’ de uma vez para sempre, mas sempre temos que voltar a decifrá-lo, da mesma maneira que uma partitura musical nunca é decifrada de uma vez por todas” (MELLO, 2002, p.66). Eis a riqueza das imagens simbólicas e a infinita possibilidade de sentidos que nelas repousam.

Por fim, é imprescindível evidenciar a estreita relação entre o símbolo e as emoções, o que lhe acarreta “guardarem vínculos com as profundezas da alma humana que, abandonando-se aos sentimentos, manifesta-se com espontaneidade” (MELLO, 2002, p. 66).

Maria Zaira Turchi (2001) faz um estudo sobre a teoria dos gêneros literários, associada às estruturas antropológicas do imaginário, tendo sido este o assunto da tese de doutorado dela. Em um artigo publicado na revista *Letras de Hoje*, a autora salienta que a obra de Durand possibilitou que fossem trabalhados os gêneros literários não mais na lógica exclusiva da racionalidade do homem, mas “em estruturas simbólicas que priorizam o imagético, nunca gratuito, anterior à própria razão, que guarda todos os mistérios do mundo no estatuário do inconsciente coletivo” (TURCHI, 2001, p. 260).

Neste mesmo estudo, a autora sintetiza, após analisar símbolos aos quais relaciona com os gêneros literários, que “a linguagem emblemática, que dá aos símbolos o sentido de luta, eterno recomeço e interiorização, permite concluir que o depósito inato do imaginário se manifesta através do sentimento épico, dramático e lírico.” (TURCHI, 2001, p.261).

Enfim, a teoria do imaginário é de uma amplitude considerável. Contudo, importamos aqui trabalhar a imagem poética, tal qual como concebida neste método e apresentada até o momento. Diante desse percurso sobre os estudos do imaginário, pelo viés da metalinguagem, buscaremos, em seguida analisar a obra *Transpoemas*, de Dora Ferreira da Silva, bem como outros poemas metalinguísticos, culminando as análises com os poemas *Canto Órfico*, *Orfeu* e *Órfica* relacionados ao Mito de Orfeu, como mito fundante da linguagem. Em todas as análises, o essencial é trabalhar as imagens elencadas nos poemas, vincando, a todo momento, a maneira peculiar que DFS trata o fazer poético. Ressalta-se que, o “zigue-zague”, buscando desvendar as imagens e os símbolos utilizados pela autora, em consonância com os conceitos trabalhados pelo imaginário, está por toda a “costura” do tecido que é essa dissertação. Portanto, não se trata da aplicação da teoria exposta até o momento nos poemas de Dora. Buscar-se-á amarrar pontas, experienciar os nós, tentar desmanchá-los (ou talvez, apertá-los um pouco mais).

Capítulo 2

AS DUAS CASAS DA POESIA

2.1 Poesia de Deuses - Análise de *Transpoemas*

Eleita como *corpus* principal, a obra *Transpoemas*, de Dora Ferreira da Silva, traz doze cantos (poemas) metalinguísticos. Escritos em 2005 e 2006, os textos foram organizados por Inês Ferreira da Silva Bianchi (filha da poeta), Rodrigo Petrônio e Donizete Galvão, sendo para eles o livro de maior mistério.

(...) Os poemas estavam em um caderno, passado a limpo. Lemos vários versos e ajustes de um mesmo texto, mas sempre havia uma versão no caderno, sem retoques, que julgamos ser a considerada definitiva por Dora. (GALVÃO, 2009)

O próprio nome do livro já merece uma atenção especial, pois desperta uma série de indagações. “Trans” pode ser explorado de variadas formas, conferindo um desafio ao leitor. Paralelamente à ideia dos poemas transitando entre si: metalinguagem, fazemos uma ligação instantânea com o transcendente; a palavra vem antes de tudo, como dádiva, sendo o poeta meio, canal “hídrico” por onde o poema-inspiração é jorrado. Na ideia do transcendente, chegaríamos à fenomenologia da imaginação, onde se estuda o fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade (BACHELARD, 1998, p. 02). Assim se dá com os poemas de Dora. Por meio da simplicidade, as imagens carregam força e leveza. Um paradoxo que nos instiga, especificamente nos poemas metalinguísticos, a estudar também sobre a maneira de se construir (e indagar) a criação dos metapoemas, vincando que

Em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem criança. Para bem exemplificar o que pode ser uma fenomenologia da imagem, para especificar que a imagem vem antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, mais que uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma. (BACHELARD, 1998, p.04).

Em *Transpoemas*, encontramos um compilado de poemas cuja matéria prima é o próprio poema, no entanto, envolto de mistério, de associações com a essência da vida: música, natureza, simplicidade, profundidade, inspiração, perplexidade diante da dádiva do receber o poema. Nuances que remetem a poeta a peças que se encaixam e que formam a Vida.

A preocupação dos poetas em refletir sobre o processo de criação literária é algo que permeia a literatura. Com Dora Ferreira da Silva não foi diferente. A poeta transitou entre sua vasta produção sempre abordando sobre o fazer poético. Vale destacar que “como os grandes artistas, DFS seguiu sua vocação, seus próprios conceitos, ignorando modismos e postulados, permitindo-se retroagir no tempo” (SOUZA, 2011 p.194). Considerando a poesia como inspiração, ela receberia a obra de forma sagrada, estabelecendo uma relação entre a criação poética e o transcendental, sendo, o poeta, canal movido pela inspiração.

Transpoemas repousa nessa vertente de sacralidade, onde a palavra é semeada pela inspiração poética, sendo questionada, a todo instante a relação existente entre o poema e o poeta, utilizando-se, para tanto, de inúmeras imagens, as quais serão avivadas ao longo dos cantos. Tomemos o primeiro canto:

I

Poema pássaro predileto
 pousas no poeta.
 Dele te alimentas (som silêncio)
 e quando te ausentas o nutres de
 ausência.
 Outra palavra queres
 orvalhada
 após a pausa silenciosa.
 Uma prece (esperas)
 perplexa adorante
 frente a um ninho vazio...
 E se voltares – e voltarás-
 repousa o poeta em seus vinhedos.

No poema acima, a relação do poeta com a poesia é de intimidade. A imagem do pássaro é trabalhada como se a ele fosse incumbida a vida do poeta. É por meio do pássaro-poesia que o poeta se “enche”, fica pleno. E a ausência da poesia faz com que o poeta alimente a esperança da certeza (“e se voltares – e voltarás-”) do retorno da inspiração.

Logo no início do poema, o leitor é convidado a divagar sobre a repetição da consoante “p”. A aliteração presente nos dois primeiros versos inspira-nos, como jogadores, a tentar interpretá-los. Talvez o pensamento tenha se materializado sobre o desejo da permanência do pássaro-inspiração no poeta. A ideia de permanência, pouso

constante de um pássaro querido e desejado é incitada pela escolha de palavras que se aproximam pelo som.

Na concepção de Paul Valery, “o valor de um poema reside na indissolubilidade do som e do sentido” (VALERY, 1991, p. 214). Palavras não têm nenhuma relação entre som e sentido, mas eis a tarefa do poeta: encantar-nos, maravilhar-nos com o uso das palavras que “evocam frequentemente, por causa de sua dupla natureza, aquelas quantidades complexas manobradas com tanto amor pelos geômetras” (VALERY, 1991, p. 217).

O poema, “essa máquina de produzir o estado poético através das palavras” (VALERY, 1991, p. 2017), assemelha-se, então, à música. Som e sentido das palavras são casados de maneira a propiciar a melhor forma do poema e convidando o leitor para coadunar com os versos toantes criados.

Eis o poeta brigando com esta matéria verbal, obrigado a especular sobre o som e o sentido ao mesmo tempo; a satisfazer não somente a harmonia, o período musical, mas também as condições intelectuais e estéticas variadas, sem contar as regras convencionais... (VALERY, 1991, p. 211)

Na ideia de poema pássaro (1º verso), há um forte poder do uso da imagem. Pássaro é metáfora que se relaciona diretamente ao poema, ou seja, a distância entre o nome pássaro e a palavra é quase nula. Desta forma, a reflexão sobre o fazer poético perpassa, em absoluto, sobre a imagem do pássaro, bem como por sua constelação de imagens: ninho, vinhedos. Tal análise corrobora o trabalhado por Cassirer:

(...) podemos entender a metáfora, no sentido geral, não como uma determinada tendência na linguagem, devendo antes considerá-la como uma condição constitutiva, de modo que, para compreendê-la, somos novamente remetidos à forma fundamental da conceituação verbal. Ela provém daquele ato de concentração – contração do que é dado por via perceptiva – que constitui o pressuposto indispensável para a formação de cada conceito verbal. (CASSIRER, 1992, p. 112)

No canto em análise, DFS, portanto, constrói uma reflexão sobre o fazer poético, calcado na inspiração e evocando a instância mítica e mágica da palavra. A metáfora utilizada não é mera substituição. É criação de identidade, destacando que o alimento que sacia o poeta é desejado, esperado como se espera algo divino. Roga-se pela inspiração, pela poesia, por meio da prece, da adoração diante da folha em branco, ninho vazio. A palavra é, desta forma, sagrada e quando ela está materializada, ou seja, quando o poeta está com o poema-pássaro no ninho, o poeta descansa (“repousa o poeta em seus vinhedos”). “Portanto, parece que devemos partir da natureza e do significado

da metáfora, se quisermos compreender a unidade dos mundos mítico e linguístico.”
(CASSIRER, 1992, p. 102)

Desta maneira, percebe-se que a poesia está ligada às origens míticas da linguagem, conservando o poder de criar o mundo, de conferir o desdobramento das palavras, também conforme teoriza Cassirer:

Em todos os tipos e formas da poesia, a lírica é aquela que mais claramente reflete este desenvolvimento ideacional, pois a lírica não somente se arraiga, desde seus começos, em determinados motivos mítico-mágicos, como mantém sua conexão com o mito, até em suas produções mais altas e puras. Os maiores poetas verdadeiramente líricos, por exemplo Holderlin ou Keats, são homens nos quais a visão mítica se desdobra novamente em toda a sua intensidade e em todo o seu poder objetivamente. (CASSIRER, 1992, p.115)

É importante destacar ainda que a imagem do pássaro traz Bachelard, quando trabalha o elemento ar. Para o estudioso, este elemento está diretamente ligado à imaginação poética da linguagem. É o voo aos outros sentidos. No poema, as imagens se libertam de seus sentidos primeiros e convidam à criatividade, à viagem instigante e indagadora, buscando descobrir de que forma a poesia é concebida no imaginário de DFS. E não obstante, constata-se que as palavras têm asas, numa leveza e ligeireza fascinantes, movimentos que seduzem e trazem perplexidade.

Outra imagem que merece destaque é o ninho. É possível relacioná-lo a outro elemento bachelardiano, a terra. Por sua vez, o ninho traz a ideia da intimidade, do repouso. Pode-se dizer, ainda, que no poema o ninho engendra a ideia de gestação. A poesia é gerada, nascida por meio da inspiração. Por conseguinte, o poeta espera-a, perplexo e em estado de adoração.

II

Recebe-o, já existe, completo;
por que hesitas
como se em ti engendrado
não fosse um voo livre?
Vens depois, nasces do ímpeto
desconhecido
que arrasta o não-dito
ao dizer.
Segue-o: são novas trilhas
pertences ao deambular
do pássaro-poema
adeja (tua alma o deseja)

caída a última flor.
 Atira-te ao leito de folhas
 ouve o que dizem
 suas páginas seu ruído
 supérfluo e poeirento.
 Demora na palavra
 contida pelo frio
 que tenta adia-la para sempre
 feri-la de propósito.
 Suplica (se preciso for)
 o inesperado atalho
 que longe segue
 dos vãos itinerários.

No Canto II, são reforçadas as imagens de poesia sagrada, recebida por meio da inspiração. O poema está pronto, no entanto, a poeta precisa trabalhá-lo. Desta forma, é necessária a “demora na palavra”, o que nos mostra a preocupação da poeta em esmerilar o poema recebido por meio do “pássaro-poema”. Por sua vez, a palavra está “contida pelo frio”, o que nos remete a Bachelard, em sua obra *A terra e os devaneios do repouso*, onde o frio é visto como “uma das maiores proibições da imaginação humana” (BACHERLARD, 1990, p.204), pois se relaciona à morte. Nos últimos versos do Canto II, é possível ler que há uma luta para que as palavras não morram com o frio, frio da falta de imaginação, que proíbe o nascimento do poema e que, propositalmente, quer feri-lo. Diante da ameaça da morte, simbolicamente trabalhada com a imagem do frio, aparece-nos o verbo no imperativo “suplica”, alçando a poeta para uma esfera mística em que, diante da impossibilidade de modelar, materializar o poema, forçoso se torna rogar pelo atalho advindo do sagrado. Contudo, para que ocorra todo esse trajeto é preciso receber o poema e, acima de tudo, não hesitar que ele tenha se abatido sobre o poeta, num exercício de catábasis, em que o voo se dá de maneira impetuosa, trazendo, por meio da palavra, o que não poderia ser dito.

Em relação à sonoridade do poema, esta se dá pelo constante emprego da consoante “s”, em toda a extensão do mesmo, sugerindo a imagem do vento, que em seu movimento de dança traz o poema inspirado, eivado de mistério. Ainda, destacam-se as rimas adeja e deseja (12º verso) e atalhos e itinerários (23º e 25º versos).

Os verbos são imperativos (recebe, segue, atira, ouve, demora, suplica) e soam como ordens à poeta que precisa demorar-se na palavra. É a esfera dos deuses que têm

meios outros para trazer a poesia, atalhos que a alma da poeta deseja para que venha pousar-lhe o pássaro-poema.

Nessa instância, destacam-se dois versos. O primeiro deles é “caída a última flor” (13º verso), que sugere a ideia da queda da última palavra a qual a poeta terá que buscar e reavivar no leito de folhas, palavra essa que a poeta deseja. O outro verso é “supérfluo e poeirento” (17º verso), que traz a imagem da palavra desnecessária, envolta pelo pó e a espera do poeta. A relação entre poema e poeta é conjugal. É ela, a poeta, quem irá demorar-se nesse emaranhado de folhas em busca do melhor resultado poético.

Em seguida, no 14º verso, deparamo-nos com “Atira-te ao leito de folhas”, o qual é quase o título de um poema da lírica amorosa de Gonçalves Dias: “Leito de Folhas Verdes”. Nesse poema, há um convite para que os amados se deitem no leito de folhas. Tal ideia é similar no Canto II de DFS, considerando que o convite é para que a poeta se entregue ao desejo da palavra que se encontra no ninho, coberta de poeira e submetida ao frio que a aprisiona. A poeta é quem vai esquentá-la, tirar-lhe do sentido supérfluo, dando-lhe vivacidade, calor. Poeta e palavra, amantes que, pelo calor do contato, dão à luz a poesia.

III

Esperava tudo.
 Não veio.
 Somente um voo de sementes
 por dizer (somente tudo?)
 engendrar em beleza
 sentido
 do que se faz escondido
 sem epitáfio. O poema.
 Ele espera, não o poeta
 insone por contê-lo
 prendê-lo.

Poema não é quimera
 novas folhas novas flores
 Suas variações.
 É música é coração
 Batendo
 a mesma outra vida
 o reencontro a despedida
 a nova encarnação

o arco-íris das sensações
 o milagre das coisas
 nunca vistas
 que o olhar distante
 súbito avista.

Em Canto III, DFS trabalha uma dialética do que é o poema e o agir do poeta. Logo no início, a afirmação da espera do poeta pelo poema. No entanto, ele não veio. O que veio foi um voo de sementes. E isso seria tudo, posto que o poema, definido na segunda estrofe, é o instante avistado subitamente, como bem trabalhou Bachelard. A experiência poética se dá a partir do instante em que acontece sua eclosão.

Neste poema, há essa ambivalência entre a poeta que deseja prender o poema (primeira estrofe) e o poema, em contrapartida, que são visões dinâmicas, as quais o olhar subitamente avista. O poema é vivo, ritmado, pulsante (“novas flores novas folhas/ É música é coração batendo”). Também é transcendental, pois está no nível dos milagres, daquilo que faz do ato poético uma experiência sagrada com a Vida.

Destaca-se nele o verso “poema não é quimera”. O verso traduz aquilo que o poema não é, qual seja, mistura de elementos incongruentes, heterogêneos. O poema não é utopia, fantasia, esperança vã ou mero sonho. Percebe-se que DFS incita a ideia de que o poema não é algo forçado, forjado de qualquer forma, preso de qualquer maneira. O poema é vivo e acontece nos vários instantes dinâmicos do tempo, destacando o instante como algo pertencente ao presente, visto a imagem receber roupagens novas a cada vez que é trabalhada. Desta forma, não é pertence ao passado e nem ao futuro. Essa ideia repousa na carga semântica contida na palavra “súbito”, último verso do poema.

IV

Acesa a lanterna:
 procura-se poema perdido
 pula-se o poço vazio.
 Perdeu-se um poema.
 Alguém viu?
 Seu retrato falado:
 usava roupas largas
 ou nada. Ia nu
 por entre a folhagem
 sem mala para a viagem
 renunciara à demasia

e tudo era demais.
 Ficou só com a poesia
 achou-a em si
 por si.

O poema tem fortes marcas de irreverência. Canto IV traz imagens pueris, fazendo-nos crianças a brincar de pique-esconde ou de caça ao tesouro. O fazer poético é investigado de modo a deixar evidente que a poesia basta a ela mesma. Tudo o que é além dela é demais, pesado.

Contudo, há uma outra vertente sobre a qual pode-se refletir. Ao mesmo tempo em que a poeta trabalha de maneira a nos remeter, leitores, às esferas lúdicas e infantis, considerando o jogo de palavras utilizadas, há uma profunda busca pela palavra, que se perdeu no vazio (Pula-se o poço vazio./ Perdeu-se um poema./Alguém viu?).

O auxílio da lanterna incita-nos a deduzir que a poeta encontra-se no escuro, imagem da noite e da tristeza pela perda, a qual é quebrada pela ideia do jogo infantil e pela luz emitida pela lanterna. Um trabalho vocabular que oscila entre o claro e o escuro, o simples (pueril) e o profundo (reflexivo).

Desta forma, associamos a angústia da perda à ausência da ideia. O poema se foi, com roupas largas ou nu. O poeta não o teve e está a sua procura, pois desprovido da palavra, não há “bagagem” para revestir a ideia.

De relevante observância é destacar a nudez do poema. As roupas poderiam servir de obstáculo para que a poeta mantivesse um contato místico com a poesia. A nudez, por sua vez, propiciaria essa conexão. Sem empecilhos, a poesia se mostraria em todas suas nuances.

Ainda, é quase que impossível não se remeter ao famoso ensaio de Mário de Andrade, *A Escrava que não era Isaura*, considerando que, na introdução, o autor faz uma analogia com a poesia e a mulher. A mulher é a poesia que, criada nua, foi, ao longo da história, sendo adornada e vestida até que um “vagabundo genial”, Rimbaud, deu “um chute de 20 anos naquela heterogênea roupagem” (ANDRADE, 1982, p. 303). Novamente, a mulher estava “escandalosamente nua”, livre, pura, ingênua. Eis a poesia moderna. Assim se dá nesse canto, “ia nu”; “renunciara à demasia/e tudo era demais” são versos que nos sugerem fortemente a poesia como aquela que está livre de tudo que pesa, que encobre. A poesia buscada é leve, basta-se a si, em si.

V
 No princípio, o Poema:
 Voz e partitura
 Cantavam-se.
 Ouviam-no
 longínquas estrelas.
 A solidão
 não nascera
 nem vales verdes
 nenhuma flor ou pássaro.
 Os deuses despertaram.

Um dos metapoemas mais lembrados da poeta DFS, Canto V traz, já em seu primeiro verso, uma analogia com as escrituras. Em João I, lemos “No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus”. (João, 1:1). Entendendo-se que o verbo é aquele que traz a ação, que faz acontecer, que tudo cria, o apóstolo João traz Jesus definido como o Verbo. Grafado em maiúsculas, Jesus é personificado: é a palavra de Deus que se fez carne. Desta maneira, o valor conferido à palavra, ao verbo, é elevado ao nível de princípio e fim. Em Dora, o Poema vem grafado em maiúscula e, diante dessa analogia, é possível inferir que nele, no Poema, tem-se a dimensão sagrada e poderosa da palavra. É por meio do Poema que se cria, que se faz acontecer. Na continuidade, o segundo verso traz a ideia da completude. “Voz e partitura/cantavam-se” trazem as dimensões do etéreo que se materializa, sendo ambos pertencentes um ao outro. Nessa concepção, as ideias de poesia inspiração e poesia construção se harmonizam. E o poeta é a “ponte”. Aquele que habita as duas casas, os dois mundos, tendo acesso ao Verbo, ao Poema.

No quarto e quinto versos, a poeta faz alusão à noite e às estrelas distantes que ouvem o Poema. De posse que o símbolo da estrela está relacionado ao campo celeste, sendo ela fonte de luz, enxergamos a poeta noturna, imbuída dos devaneios e do mergulho onírico, a espera dele: o Poema. Engendrado de tamanho poder, nem a solidão, nem os vales verdes, nenhuma flor e nenhum pássaro nasceram. O uso da palavra solidão leva-nos a concluir que a poesia enche-se a si mesma. É ela o princípio e o fim. Em “vales verdes”, inferimos que só nasce-se, tem-se vida, se o Poema existe. É pela palavra que é possível criar. Da mesma forma, as palavras flor e pássaro remetemos aos elementos terra e ar, consecutivamente, reforçando a ideia aqui defendida de que não é possível que nada nasça e, portanto, cresça, se não for por meio do Poema.

Ele é o princípio. Ocupa o posto sagrado que desperta os deuses. O Poema tão antigo quanto a criação, habita o mundo e a ele vem por meio do poeta que aprende a enxergar a luz das estrelas, de modo a ouvir o que elas dizem. Nesse canto, permeado pelos deuses, repousa o poeta.

VI

Pego-o pela asa quebrada
 equilíbrio seu corpo no ar
 e o acarício.
 Voas ou é o vento
 que te inventa pássaro?
 Em ti levas som pensamento
 um raro sentimento
 por achar.
 Levas tudo como se nada
 fosse. Nuvem do canto:
 alvo e seta
 alma, coração.
 Sem o sangue da vida
 instala-se a loucura
 na casa do poeta.
 É a meta
 que vem a ti distante
 é o instante
 que se põe
 a cantar.

Talvez a imagem mais recorrente utilizada por DFS: o pássaro. Pássaro-poesia que aparece em inúmeros de seus poemas e pelo qual a poeta trabalha a metapoesia em uma esfera que vai além da preocupação em se discutir o fazer poético. Inicialmente a imagem da asa no poema remete-nos a Bachelard, quando cita Toussenel “a asa, atributo da volatilidade, é marca ideal de perfeição em quase todos os seres”. (BACHELARD, 1990, p. 68).

Aqui nesse canto, o poema é pássaro que tem a “asa quebrada”. Por meio dessa imagem, já no primeiro verso, identificamos o poema incompleto, que não voa, pois lhe falta uma parte. E “quando um sentimento se eleva no coração humano, a imaginação evoca o céu e o pássaro”. (BACHELARD, 1990, p.68). O poeta, assim, tem uma relação de colaboração com o pássaro, buscando equilibrar o corpo dele no ar e acariciando-o, tentativa de junção dos elementos terra e ar, elementos que se precisam, como poeta e

poema. Pelos versos 2º e 3º, identificamos a tentativa de “cura” do poeta, por meio do afago na palavra, para o preenchimento do texto poético. Está posta a temática da poesia inspiração, a qual se solidifica no 4º e 5º versos: “voas ou é o vento/que te inventa pássaro?”. O poema se constrói por ele mesmo, pelo trabalho com a palavra ou é o vento, a inspiração que enche o poeta fazendo com que o voo aconteça?

Nos versos seguintes, encontramos algumas definições do Poema, as quais trazem a ideia da inspiração e da materialização do Poema. Em “levas tudo como se nada/fosse. Nuvem do canto:/alvo e seta/alma, coração”, deparamo-nos com a antítese tudo/nada, reportando-nos a ideia de início e fim, de caber-se, o Poema, em si mesmo. Tal premissa corrobora as palavras alvo e seta. Nesses versos, a lembrança da circularidade em Durand é instantânea, pois o movimento em busca do pássaro-poema que tende a voar dá-se de maneira a começar e terminar em si mesmo. Trajetória de busca que traz, essencialmente, o etéreo, sensorial, contidos nas palavras alma e coração, 12º verso. É importante destacar que a alma remete-nos ao fluido, do âmbito imaterial, contudo, o coração é o elemento material, mesmo tendo, sobre si, a carga semântica voltada para os sentimentos.

Num texto em prosa, chamaríamos de clímax os versos 13º, 14º e 15º. As fortes imagens: “sangue da vida” e “casa do poeta” trazem o auge do questionamento posto nos primeiros versos: o que é o sangue da poesia? A inspiração. Sem ela, o poeta fica louco. É pelo sangue da vida, pelo entusiasmo poético, que o poeta faz circular as palavras que chegam como seta. Tal leitura corrobora o afirmado por Marinetti, em que “as imagens são o sangue da poesia” (MARINETTI, 1982, p. 96). O sangue oxigena, circula, comporta a vida pulsante que se faz nova a cada instante.

Os cinco últimos versos trazem-nos a coroação dessa leitura, tornando-a ainda mais coerente. A inspiração que confere a “cura” do pássaro-poema, vindo ele a alçar voo, está distante, mas ela é a meta, ou seja, a poeta busca por ela, acaricia-a, reconhece que ela é nuvem e, acima de tudo, instante. Agora é Bachelard quem nos remonta o fim da leitura, pois o instante poético é tratado pelo autor como o momento da apreensão do tempo. A poesia se dá no instante, cuja duração é marcada pelo ritmo. É no instante que a luz brilha. Nesse poema, ele canta, sendo o canto símbolo da alegria, da inspiração, da comunhão entre poesia e poeta no limiar do instante.

VII

Vaso de flores

entre si murmuram
 muro escuro
 que o sol ilumina.
 De outro espaço
 o morno regaço
 um poeta descansa.
 Desperta,
 diz teu passo tua dança
 tua coreografia:
 o Poema não para
 é um visionário.
 Não finda sua colheita
 um déspota, o Poema.

Numa primeira leitura, o Canto VII destaca-se pelo ritmo que carrega. As aliterações e assonâncias dos primeiros quatro versos, reincidindo em “m”, “u” e “r” traduzem o som de cochichos, murmúrios. Ainda nesses versos, o claro-escuro é evidenciado. A imagem do vaso traz a representação da abertura para o novo. Aqui, ele contém flores, as quais, dentre os muitos significados que arraiga, é também símbolo da criação. No entanto, enquanto as flores não passam pelo olhar do artista, elas mantêm o caráter apenas de adorno. O vaso fica a meia luz, dividindo a cena com o muro, elemento externo iluminado pelo sol. As imagens, nesses primeiros quatro versos, agrupam-se de forma a compor um primeiro cenário, o qual é contraposto a um segundo, nos três versos seguintes. “De um outro espaço/ no morno regaço/um poeta descansa.” Esta cena contrapõe-se na medida em que o instrumento para a materialização do poema, o poeta, se apraz na tranquilidade, sem estar envolvido, imbuído da Poesia. É importante destacar aqui que a pontuação usada é marca delimitante das duas cenas. O ponto final marca os dois ambientes, sendo o primeiro de inquietação e o segundo de repouso, inclusive o repouso verbal. Sobre essa segunda cena, destaca-se também a musicalidade provinda do ritmo da dança, cadente, tranquilo, harmônico, musicalidade essa ilustrada pelas rimas finais de “espaço” e “regaço”. Mas o segundo ponto final traz a mudança, a ruptura. A palavra final da segunda cena (7º verso) e a primeira palavra do 8º verso são antitéticas e marcam o ponto alto do poema. Não por coincidência, o poeta deixa claro, no texto, a associação existente entre essas duas palavras: “descansa/ desperta”, com a palavra poeta. O poeta descansa/o poeta desperta. Também evidencia o fato das palavras poeta e desperta, além de rimarem, estarem dispostas de maneira singular.

O poeta despertou ao chamado, ao ordenado pelo Poema. O chamado ao fazer poético se dá em muitos momentos por esse visionário, idealista que está aberto à criação, mas que precisa da luz externa e da participação do poeta para lhe dar vida. Nesse sentido, o Poema é um ser fluido que, quando necessário, atormenta o poeta, tirando-o da zona de conforto, para então dominá-lo, despertando-o para a criação.

DFS faz, nesse canto, uma análise do Poema e sua relação com o poeta. Como na literatura clássica, o aedo é inspirado pelas musas, vindo a tecer com o poeta um trabalho de colaboração, pois a letra no papel é do poeta. Somente por meio desse regime de colaboração, o Poema-pássaro está “saudável” e pode alçar voos no sentido vertical de ascencionalidade.

VIII

Comer amoras maduras
 é celebrar-te
 sentir o gosto da invenção
 antes de provar o vinho.
 O velho vinho
 de Homero
 no entanto palavra recém-nascida
 além da morte além da vida
 passado o horizonte...
 Coroar tua frente,
 Isto quero
 cantar a música
 dançar o ritmo
 que inauguras
 no momento.

A primeira imagem que chama a atenção do leitor é “comer amoras maduras”. E para que se tenha um melhor entendimento desse canto, inclusive para se poder fazer inferências, é necessário buscar referências sobre a expressão, “vinho de Homero”.

Pramnia é o nome do velho e famoso vinho de Homero. Citado na *Iliada* e na *Odisseia*, ele desperta a curiosidade dos estudiosos, pois foi citado também por outros autores, até nove séculos depois de Homero, como Plínio, O Velho. No Canto X, da *Odisseia*, Ulisses usa sua astúcia para liberar seus homens dos feitiços de Circe, que os transformara em porcos. Resiste aos feitiços de Circe, que lhe oferta o vinho Pramnia, acompanhado de queijo, farinha de cevada e mel. O texto expressa que Ulisses permaneceu um ano na ilha de Circe, chamada Eana, após esse episódio, banqueteador-

se e deliciando-se com o vinho Pramnia. Há relatos que seria uma bebida forte e doce, usada inclusive como remédio. Muitos mitos giram em torno dessa narrativa que, envolta em mistério, nasceu junto aos primeiros escritos sobre mitologia grega³.

É importante destacar que os versos “velho vinho/de Homero” no poema também podem ser compreendidos como palavra poética, considerando ser Homero o poeta épico de grande importância na literatura. É justamente essa importância que é evidenciada pelo equilíbrio disposto em “velho vinho/de Homero” e “recém-nascida”. Desta forma, para provar da palavra poética, aquela que vem da antiguidade literária, é preciso sentir o gosto da invenção; é ter o primeiro verso, doce como o vinho (atemporal) de Homero. Em linhas mais claras, teríamos a imagem do vinho velho (antigo), mas a palavra sempre nova (recém-nascida).

Ainda, há uma imagem bastante singular trabalhada por Dora quando recorre à imagem do vinho, a qual pode ser apontada. Os vinhos, em sua história, remetem à noção de identidade, de lugar. No poema, essa noção de lugar é a própria Casa da Poesia, tão antiga quanto o próprio vinho, doce, de Homero.

Sobre a escolha da amora madura, podemos relacionar a dois fatores. O primeiro deles é a doçura, pois quanto mais madura, mais doce ela é. Depois, por ser uma fruta que mancha, não sai com facilidade, impregna. Comê-la é motivo de festa, pois ela é a imagem da poesia nesse canto. Imagem pura que desperta a imaginação do leitor. Prová-la é sentir o gosto da criação poética, antes de beber o vinho. A inspiração é doce e antecede a criação. Criação, aqui, é vinho. A poeta faz uma associação entre a amora madura e o vinho. Aqui cabem infinitas possibilidades de leitura, como a associação do mito de Circe na Odisseia. Vinho de bruxa, enfeitado que provoca transmutações. No 7º verso, a conjunção adversativa “no entanto” traz a imagem da criação poética, tão antiga como o velho vinho de Homero, contudo ainda recém-nascida. Tais versos insinuam a palavra poética eterna, sempre nova a cada retomada. Essas hipóteses se completam com os versos seguintes: “além da morte além da vida/passado o horizonte...” (8º e 9º versos, respectivamente).

A palavra nasce e, pequenina, após transpor os horizontes sutis do estado da imaginação para a materialização, é festejada com o canto e a dança, suscitando o colocado por Emil Staiger, “o valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música.” (STAIGER, 1977, p. 07). Os seis últimos

³ O conteúdo estudado para discorrer sobre o mito em torno do vinho Pramnia está disponível em: http://revistaadega.uol.com.br/artigo/herois-homericos_10382.html

versos são música, com ritmo (inclusive trazendo esta palavra grafada), o qual toma ares de valsa nos últimos quatro versos. A alegria da dança, do canto como celebração une o humano ao sagrado, inaugurado pelo momento e, acrescentamos, pela sutileza, ordem dada pela fenomenologia para se viver a imagem.

O Canto VIII ilustra, por fim, a premissa de Bachelard em que “a palavra é descondicionada. Ela é libertada de seu hábito de rematar as frases, sem desfrutar bem os impulsos do falar”. (BACHELARD, 1990, p. 53). A imagem é livre, assim como o leitor no reino da imaginação.

IX

Gymnopédie: poema dançado

jamais esquecido
sempre sonhado
de Laura
jamais esquecida
sempre lembrada:
pequena, perfeita
Feita de alma
desfeita em dança
e pérolas.

O Canto IX traz a forte imagem do poema dançado. Numa primeira leitura, o que nos chama a atenção é o ritmo que ele traz. Após o anúncio: *Gymnopédie*, os dois pontos estabelecem o início da música. Os versos marcam, por meio do par de palavras, o ritmo da dança. Como se fossem dois passos para lá e dois passos para cá. A pausa rítmica, em cadência dupla acontece no quarto e décimo versos. Em “de Laura/e pérolas”, o passo é único, suscitando breve repouso da dança.

Outro aspecto formal que se destaca são as rimas, as quais colaboram para o ritmo do poema (“Dançado/sonhado; perfeita/feita, desfeita”). As aliterações também são marcas que enrobustecem a melodia que o poema recebe, configurando-o como dança. As repetições nasais “m” e “n”, bem como as consoantes “b” e “p”, desenvolvem o ritmo musical que, somado às rimas e às distribuições de palavras no poema, transformam-no em um poema dançado.

Em relação ao conteúdo, quem dança ao som do poema dançado? Quais as sensações despertadas? Para um leitor que não conhece as composições musicais para piano, chamada *Gymnopédie*, fica demasiadamente difícil absorver, sentir o poema. O ideal é colocá-las a tocar. Escritas pelo francês Erik Satie e publicadas em Paris, a partir

de 1888, trata-se, na realidade, de três composições. O teor dessas composições tranquilas, tocadas lentamente, tem uma repercussão que despertam melancolia e tristeza. Ouvir as composições e ler o poema, concomitantemente, causa-nos arrebatamento. Como trabalhado por Bachelard, na *Poética do Espaço*, “a imagem atinge as profundezas antes de emocionar o ser” (BACHELARD, 1998, p. 07) e isso é uma das possíveis leituras que se pode fazer sobre o Canto IX. Conhecendo um pouco da biografia de DFS, sabendo da riqueza de sua obra, a qual traz uma infinidade de poemas de imaginação livre e voante pelo reino da imaginação, cercada por todos os lados de imagens das mais variadas fontes e, principalmente neste canto, em que predomina a música, uma das paixões da autora, é preciso entregar-se, deixar as imagens e os sons conduzirem às profundezas da alma.

O poema repercute e, de maneira mais incisiva, associa-se à composição *Gymnopédie*. É um mergulho que adquire tons inicialmente alegres e, gradativamente, despertam sentimento de tristeza. O poema é “nem pura ideia e nem pura emoção, mas expressão de um conhecimento intuitivo, cujo sentido é dado pelo *pathos* que o provocou e o sustém”. (BOSI, 1996, p.09). O *pathos* é a influência tocante que o texto desperta no leitor. Assim, é apreendido o sentido desse canto.

O nome Laura pode estar associado à Laura de Petrarca. A amada platônica que inspirou o criador do soneto que, no poema, dança ao som da música, “pequena, perfeita/feita de alma”. Aqui o eu lírico sofre, pois todo deambular está no baú da memória. Mas a imagem não tem passado. Elas estão guardadas na alma. Mesmo depois da menina crescida, ela é morada de si.

“Não somente nossas lembranças como também nossos esquecimentos estão “alojados.” Nosso inconsciente está “alojado”. Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das “casas”, dos “aposentos”, aprendemos a “morar” em nós mesmos.” (BACHELARD, 1998, p. 20).

Ainda sobre o nome: Laura, podemos fazer algumas inferências. Laura pode ser a contração de La aura, L’aura, que significa o ar, tanto do francês, quanto italiano. Portanto, Laura é a figura etérea, diáfana que, por sua vez, corresponde à composição *Gymnopédie*. Os verbos “feita” e “desfeita” trazem a relação antitética, sendo o sentimento de finitude expresso pelo prefixo -des, “desfeita”. O sonho, o devaneio da infância jamais esquecida, sempre lembrada é arrebatado, desmanchado na dança e nas pérolas. Quanta riqueza de significados em tão poucas palavras, estando o tempo e o

ritmo compondo o par que resgata da memória as lembranças sempre vivas, corroborando o refletido por Constança Marcondes Cesar:

O tempo do ser é, fundamentalmente, um ritmo no qual se alternam os instantes de atividade e repouso. O passado e o futuro são o feixe dos instantes pontuais de nossas ações: não duramos continuamente; mantemos, do nosso tempo psicológico, apenas um grupo de decisões, de eventos pessoais. Da mesma forma que o tempo objetivo são os instantes, a realidade do tempo subjetivo são os atos feitos ou projetados. (CESAR, 1989, p. 67)

Desta forma, esse poema é uma constatação da teoria bachelardiana, quando trata da imagem e do tempo. A imagem é real enquanto ela acontece. Em nossos devaneios, ela é uma sequência de instantes. O tempo é apreendido, sendo o ritmo entendido, por Bachelard, como noção temporal.

X
 Não dizer teu nome
 apenas indicar-te
 partitura aberta.
 Empréstamos um corpo.
 Alma atenta
 o esculpirá
 então
 seremos Vida.

O poema que remete-se às artes. Tão pequeno e tão denso de significação. Nele, a música e a escultura circundam a poeta e o Poema. A relação tecida entre eles é tênue. Perceptível é a sutileza necessária para receber o Poema que, advindo da inspiração, ganha forma, corpo, vindo a fundir-se com a própria poeta. A Vida, grafada em letra maiúscula, personifica a união das partes. Poema, energia fluida que paira e cujo poeta tem sede em apreendê-lo. Todavia, sua leveza é tamanha que sequer o nome Poema é dito, como música em movimento, o poeta mostra o elemento físico (“partitura aberta”), para que o Poema, mergulhado no silêncio, pouse como pássaro, emprestando seu corpo para a concepção do texto poético.

Uma vez pousado, ou seja, uma vez recebida a inspiração, o poeta entra com o laborioso trabalho. É ele, escultor, quem, munido da inspiração, irá dar forma ao corpo sutil recebido. É possível ainda tecermos uma analogia entre as concepções de poesia parnasiana e moderna. Enquanto a primeira nomeava as coisas, fechando-lhes o sentido,

a segunda sugere, deixando um leque de possibilidades de leitura. Esta é uma grande diferença, a qual pode ser explicitada em “partitura aberta”.

Assim, o Canto X traz-nos a nítida concepção de DFS sobre o fazer poético. Em oito versos, apresenta-nos uma síntese do que é a construção de poema. Esta perpassa, substancialmente, pelas vias da inspiração. A poesia é algo que pertence ao sagrado, que está no âmbito do transcendente. Contudo, uma vez recebida, o poeta atento entra com sua contribuição de trabalho, vindo a misturarem-se, fundirem-se e, completos, serem expressão da própria vida. É a poesia inspiração e construção, caminhando de mãos dadas. Todavia, a poeta precisa ter “alma atenta”, ou seja, estar sintonizada com a fluidez do poema que se movimenta e pode pousar num instante qualquer.

XI

Um olhar escuro, penetrante
 seu brilho no instante
 seu dizer sem palavras
 é definição bastante.
 Poema escrito
 no silêncio –
 que podes ler
 ou não.

Já no 1º verso do Canto X, deparamo-nos com a imagem da escuridão que, por sua vez, inspira-nos o silêncio e o mistério.

Nessa constelação de imagens noturnas, o Poema aparece no brilho fugaz do instante. E ele basta-se, define-se, em sua presença silenciosa. Mais uma vez, a temática da poesia inspiração é evidenciada, relacionada à esfera do transcendental, do imaginário misterioso. “O tempo eleva-se a um nível de acontecimento de universo para conhecer o instante de um clarão. A preguiça do devaneio é sacudida. Sonha-se. É preciso ver, ver com os olhos abertos e, no entanto, não acreditar em seus olhos”. (BACHELARD, 1990, p. 57). O poema nasce.

É importante destacar que a relação tecida entre o poema e o poeta nesse pequeno texto poético de oito versos acontece em meio às antíteses, “escuro/brilho; dizer sem palavras”. As oposições inferem a completude advinda dos opostos. Como no antigo símbolo chinês Yin/Yang, o todo ocorre pela união das partes opostas.

Na conclusão, o fruto dessa junção silenciosa, o Poema, pode ser lido ou não. Aqui, vislumbramos a participação do leitor, parecendo-nos indiferente aos olhos do eu

lírico. Tal ideia remete-nos de imediato a Staiger, quando enfatiza que “ao poeta lírico, propriamente, não importa se um leitor também vibra, se ele discute a verdade de um estado lírico. O poeta lírico é solitário, não se interessa pelo público, cria para si mesmo”. (STAIGER, 1977, p.22).

É curioso destacar que esse desfecho ao poema soa como um desafio ao leitor. A negativa é um convite à insistência. Bachelard tem uma explicação para essa postura. “Ninguém sabe que, na leitura, revivemos nossas tentações de ser poeta. Todo leitor, um pouco apaixonado pela leitura, alimenta e recalca, pela leitura, um desejo de ser escritor”. (BACHELARD, 1998, p. 10). A voz que fala no poema é também misteriosa, mergulhada no silêncio necessário para a escrita do poema que lampeja brevemente e precisa ser apreendido. O comportamento do leitor não é peça fundamental, pois a poeta já se deixou seduzir pelo “olhar penetrante” do Poema e, em meio à camada densa de abstração das coisas do mundo, a escrita acontece e basta-se.

Em uma passagem sobre a provocação que os tipos textuais incitam no leitor, Emil Staiger afirma que a poesia lírica nos é incutida. Ela depende de um momento único para seduzir o leitor. Diferentemente da épica que nos retém ou da dramática que excita e causa tensão. Na poesia lírica, é preciso haver afinidade, sintonia entre autor e leitor, mas, para o poeta, isso não é relevante.

Para a insinuação ser eficaz o leitor precisa estar indefeso, receptivo. Isso acontece – quando sua alma está afinada com a do autor. Portanto a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão, que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão. (STAIGER, 1977, p. 23)

Por fim, novamente recaímos no binarismo leitor/autor. O jogo em que prepondera o afinamento entre quem lê e o quem escreve. Quando há no leitor a interiorização da solidão que discorre Staiger, a leitura é convidativa, produtiva, vindo a render envolvimento com o texto poético. É nesse sentido que o “poema escrito no silêncio” pode ser lido ou não.

XII

Tão belo ser é o teu
e agora o prodigas
em teu mistério.
Como puseste no dizer
a vida esquiva?
Sinto-me agora mais viva

(não temo, não temas)
 nasceram fugitivos
 poemas.

O último canto numerado da obra *Transpoemas* remete-nos à forte sensação de liberdade. De difícil compreensão, há nele o questionamento frente ao poema. Suas qualidades? Beleza e mistério. Envolto nessa névoa, passante e em constante movimento, os poemas nasceram, fator este que confere mais vida à poeta. Poema, fonte de alimento sagrado. No derradeiro poema, o forte sentimento de liberdade parece ser acrescido de consolo ao poema pela obra despido. O grande arquétipo da linguagem poética, tão trabalhado em *Transpoemas*, encontra-se aqui entregue, nu. O diálogo da poeta com a Poesia, nos três primeiros versos, nos propõe essa leitura. A poeta admira-o, considerando sua beleza, e em seguida questiona-o. O poema, pela palavra, entregou a vida que escapa às dificuldades e golpes. Entregou tudo. Nessa entrega, em demasia, uma viagem ao reino da imaginação, o ofertar de imagens e símbolos carregados de significação. Poemas fugitivos materializaram-se e isso faz a poeta se sentir mais viva e mais feliz. Em uma de suas conversas com Donizete Galvão, Dora “chegou a se interrogar se não estaria escrevendo demais. Logo depois da pergunta, ela mesma respondia: ‘Como parar de escrever, se esta é a maneira de continuar viva?’” (GALVÃO, 2009, s/p). Ela responde-se com outra pergunta, deixando claro que a palavra poética é alimento que garante a sobrevivência, a existência.

Dentre essa constelação de imagens utilizadas para promover a interrogação sobre o mistério que carrega o poema, o maior exemplo deles, sem dúvida, é o pássaro-poema. Imagem que sobrevoa boa parte dos cantos, alimentando-se do poeta, tecendo uma dialética constante de mostra e ocultamento, voo e pouso. Marcados pela sutileza, a palavra é trabalhada, em Dora, com íntima relação à Poesia, Ser que a visitava constantemente e, como dito por Donizete Galvão, propiciava suas epifanias.

Ela não tem as dúvidas que cultivamos sobre o poder da palavra. Muitos de nós sentimos um rebaixamento da poesia, a falta de ressonância, uma descrença mesmo sobre o que pode representar a poesia em tempos tão difíceis. Esta negatividade não havia em Dora, sempre solar e vitalista. (GALVÃO, 2009, s/p).

No Canto XII, a cena pintada é a de um pássaro-poesia pousado após uma longa viagem, cheia de aventuras, de entregas. E a poeta, feliz pelo nascimento de muitos deles, encoraja-o, dizendo-lhe: ‘não temas, como eu também não temo’. É assim, nessa

relação de encontros que o mistério e a beleza se juntam à palavra e o fruto desse amor é o Poema. Quanto mais encontros, mais Poemas, ainda que fugidios como pássaros.

Após o término dos doze cantos, a poeta encerra o livro *Transpoemas*, com um poema que leva o mesmo nome, no entanto no singular. A partir desse detalhe, é possível fazer uma leitura inicial sobre esta construção, antes mesmo que o leiamos. *Transpoema* é o poema síntese, se assim podemos dizer. É o poema que fecha uma obra de mistério, magia reflexiva sobre o fazer poético. Em *Transpoema*, DFS remete à transcendência toda dádiva que se reverte na frutificação materializada em poemas.

Ei-lo:

Transpoema

De onde vens, quem sabe,
Quem te sopra ao meu ouvido?

É o transpoema e seu ressaibo
É lembrança e olvido.

É um fruto oriundo
De algum ser – o mais profundo –
Entre mim e tudo o mais.

É a curva de um caminho
É a urze, o rosmaninho
É o amor mais esquecido
Que se sabe o mais querido.

É a flauta muito doce
É a canção de sempre e agora
É a carência e a pletora
A vida me fez assim.

O transpoema serpenteia
Na minha alma-lua-cheia
E transborda tantos frutos...

Mas quem sopra em meu ouvido?
É lembrança e é olvido.

Poderíamos considerar esse poema um apêndice da obra *Transpoemas*? Afinal, no Canto XII, o tom quase onírico ressoa-nos uma despedida de um ciclo, um fechamento. Mas não. Ao virarmos a página, ei-lo: *Transpoema*. Sem marcação romana a seu lado, indicando ser o XIII canto, vem grafado em itálico, aproximando-se do nome da obra e

se diferenciando por estar no singular. Ele é o resumo, síntese que carrega já no início, primeiro e segundo versos, a indagação sobre sua vinda. E quantas vezes ele veio! O verbo soprar traz a fluidez, fruto da inspiração, concebida por Dora como presente dos deuses, reafirmando, como dito por Donizete Galvão, na abertura de *Transpoemas*, a frase de Blanchot que Dora citou várias vezes: “O poema é anterior ao poeta”. Poema vindo com o sopro, que já existia. Poema sopro sutil que requer uma poeta atenta para ouvi-lo. E nessa conexão transcendental, é preciso ter calma, pois ao poeta sem inspiração, que atravessava o deserto da sequidão das palavras, Dora dizia “É o poema se fazendo”, como também lembrado por Donizete Galvão: “o fato, raro, é que o poema em Dora era engendrado com grande força e logo irrompia”. (GALVÃO, 2009, s/p).

O poema traz, a partir do terceiro verso, nove definições do que é ele para a poeta. Ele é o transpoema, ou seja, é a escrita da esfera sagrada que inaugura um corpo por meio do poeta. Canal, vaso, depositário, guardião, seja qual for o nome dado a ele, o poeta recai no aedo que, inspirado pelas musas, é veio comunicante. “Mas, se as musas são as supremas fontes e guardiãs das formas, o que são formas? Outros seres femininos: aqueles metros que se transformaram em pássaros com corpos feitos de sílabas”. (CALASSO, 2004, p. 107).

No eterno jogo de opostos, ele é lembrança e esquecimento e deixa na boca do poeta um vestígio, um sinal de sua presença. É o fruto ganhado de algum ser que, no espaço, concentra-se entre a poeta e o mundo. Essa reflexão eleva o fazer poético de forma a estabelecer um pacto. “O mundo e as palavras são contrapartidas de uma só realidade e existe, entre eles, uma aliança simbólica. Por isso, a representação das coisas pelas palavras não é simples ilusão”. (CALASSO, 2004, p. 167).

Na quarta estrofe, o poema é curva no caminho, que traz a grata surpresa do pouso; planta, flor, amor esquecido mas querido, amado e por isso desejado. Ele é o som doce de flauta, canção perene de sempre, senhor dos tempos, todos eles. O poema é a carência e a pletora, sendo compreendido aqui como algo que a supre. Enfim, ele é o conteúdo que preenche a poeta. Na quinta estrofe, a poeta afirma que a vida a fez assim. Assim como? Amante da poesia, a qual guarda características próprias que foram bem colocadas pelo filósofo Vilém Flusser:

A poesia habita o íntimo do poeta, mas não consegue articular-se. Para poder liberá-la, é preciso que o poeta se libere a si mesmo. Que se

libere, em primeiro lugar, da prisão do tempo que o determina. Que, em seguida, tenha a suprema coragem de liberar-se do condicionamento do seu corpo. Coragem suprema, porque o corpo é também o repositório da memória, portanto não apenas da história, mas ainda raiz com a qual o poeta está plantado na realidade. Este ato de libertação supremamente corajosa é, no entanto, um ato de vontade, senão um ato de deliberada entrega. Se for alcançada tal libertação, brotará a poesia e, com efeito, o poeta passará a ser a poesia. (FLUSSER, 1999, p. 419)

E a transpoesia na alma da poeta se agita. É o devaneio cósmico que tem sua raiz na alma do sonhador. Por sua vez, ele “não necessita de um deserto para estabelecer-se e crescer. Basta um pretexto – e não uma causa – para que nos ponhamos em ‘situação de solidão, em situação de solidão sonhadora’”. (BACHELARD, 1998, p. 14). Assim é a poeta, cuja vida a povoou de olhares para as coisas pequeninas, pretextos que a solidão da noite alimentou e arrebentou em muitos poemas, frutos.

A penúltima estrofe traz a imagem da serpente, a qual é completa e lunar na alma da poeta. Serpentejar, agitar-se em movimentos rápidos, objetivando produzir, arar a terra inconsciente da poeta que, por sua vez, contém as sementes da poesia. E Dora escreve: “transborda tantos frutos...” Vale a pena aqui nos atermos à imagem da serpente, reportando-nos a Bachelard, em *A terra e os devaneios do repouso*.

A serpente é naturalmente uma imagem complexa ou, para sermos mais exatos, um complexo da imaginação. Imaginamo-la trazendo a morte, maleável e dura, reta e arredondada, imóvel ou rápida. Por isso ela desempenha um papel tão grande na imaginação literária. A serpente, tão inerte na representação figurada, em pintura ou em escultura, é portanto, em primeiro lugar, uma imagem literária pura. Ela necessita da discursividade da imagem literária para que se atualizem todas as suas contradições, para que se mobilizem todos os símbolos ancestrais. (BACHELARD, 2003, p. 205).

Essa imagem complexa, como colocada por Bachelard, necessita do poema para mostrar suas nuances. O transpoema serpenteia, traz não só a figura geométrica da curva, o desenho em “s” que, se fundindo com a lua cheia (alma da poeta), remete-nos à circularidade, que, por sua vez, lembra-nos Durand, no trabalho do símbolo eterno, arquétipo da vida. Serpentejar é fecundar, remexer, provocar atrito no solo sutil da alma da poeta. Ainda, podemos correlacionar as palavras “serpenteia” com a palavra “curva” (4º estrofe), considerando sempre haver algo depois do movimento. Tanto em um quanto em outro estão colheitas certas: o poema.

Por fim o último dístico, a estrofe que faz a junção dos segundos versos dos dois primeiros dísticos do poema. Esta é outra característica que nos rouba a atenção. Na estrutura, o poema traz três dísticos, dois tercetos e dois quartetos, sendo curiosa a distribuição deles, chegando a insinuar os movimentos serpenteantes das palavras, ora em movimentos curtos, os dísticos, ora em movimentos médios, os tercetos, e ora em grandes movimentos, os quartetos. E na junção dos segundos versos dos dois primeiros dísticos, obtemos um terceiro que ratifica a interrogação sobre o fazer poético, questionando quem traz a poesia como sopro. “Ouvido” e “olvido”, palavras finais de cada dístico, despertam a atenção primeiramente pelo som idêntico entre elas. Lembrança e esquecimento, antítese que revela uma das facetas do poema e da imaginação humana e que estão guardadas no recôndito da alma dos poetas que se afinam com o transcendente. Na ideia do abrigo, a alma é concha, casa, terra que guarda o calor, o aconchego e que, em ideia que se movimenta, eclode em poesia. Assim é o estudo das imagens pela fenomenologia bachelardiana, como nos mostram as linhas abaixo:

As imagens movimentam-se na dialética do oculto e do manifesto. O ser que se esconde, o ser que ‘entra em sua concha’ prepara ‘uma saída’. Isto é verdadeiro em toda a escala das metáforas. (...) Parece que, ao conservar-se na imobilidade de sua concha, o ser prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser. (BACHELARD, 1998, p.123)

Vale ressaltar ainda que a poeta terminou o poema utilizando a imagem da serpente e não a do pássaro. Entre ar e terra, fechou com a que advém das profundezas, da escuridão. Segundo Bachelard, a serpente é uma *imagem literária pura* e “necessita da *discursividade* da imagem literária para que se atualizem todas as suas contradições” (BACHELARD, 2003, p. 205). O serpentear, no poema, é movimento das profundezas do eu que resulta em muitos frutos, quais sejam poesias.

2.2 Poesia de Homens - Outros metapoemas de DFS

No subtítulo 2.1, trabalhamos uma vertente da poesia de Dora Ferreira da Silva, a poesia inspiração, advinda dos deuses e personificada em imagens como a do pássaro que vem e que pousa no poeta. Analisamos dos doze cantos da obra *Transpoemas*, ancorados nas teorias elencadas e as quais tiveram suas conceituações principais desdobradas no início desse texto.

Passamos agora a explorar versos em que, do ponto de vista teórico desta

pesquisa, da reflexão que se desenvolve, o outro lado da escrita, o exercício com a técnica, pode ser evocado, ainda que, como temos refletido, uma postura não esteja separada da outra. A poeta é também obreira da palavra, travando, com ela, uma luta, esmerilando a forma para o melhor resultado poético. Nesse sentido, podemos recorrer à crítica formalista para compreensão do trabalho poético que se assenta na ênfase dos recursos com a linguagem. A crítica formalista foi marcada como precursora da crítica literária moderna, de 1914 a 1930, com fundadores renomados como: Viktor Chklovsky, Vladimir Propp, Boris Eichenbaum, B. Tomachevski e outros. O formalismo russo, como foi chamado, caracteriza-se pela ênfase nas funções dos dispositivos literários. Busca-se despender esforços para a criação de uma ciência autônoma e concreta, sendo o mais importante ter a literatura como objeto de estudo. Busca-se, ainda, o prolongamento da exploração da estética no poema.

O que nos caracteriza não é o formalismo como teoria estética, nem uma metodologia representando um sistema científico definido, mas o desejo de criar uma ciência literária autônoma, a partir das qualidades intrínsecas do material literário. Nosso único objetivo é a consciência teórica dos fatos que se destacam da obra literária enquanto tal. (EIKHENBAUM, 1970, p. 05)

Nesse sentido, a arte é compreendida como um meio de destruir o automatismo perceptivo. O olhar é voltado para as imagens. A arte é pensada por meio das imagens. Estas, por sua vez, não procuram facilitar a compreensão de seu sentido, mas criar uma percepção particular do objeto. Pela poesia, ocorre a explicação do desconhecido pelo conhecido, sendo, o meio utilizado, a exploração das imagens.

DFS é uma talentosa “alquimista literária”. Sua poesia é marcada pelo uso incessante de símbolos e imagens, numa circularidade que os renova a cada página, a cada poema trabalhado. Esse lapidar de palavras, mudando as imagens contidas em arquétipos como o amor, a morte, a solidão, faz com que as imagens criadas sejam sempre vivas, vistosas, viçosas, cabendo aqui abrir um parêntese para essa questão.

Para o formalismo

[...] as imagens são quase que imóveis, de século em século, de país em país, de poeta em poeta, elas se transmitem sem serem mudadas. 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 sem nenhuma alteração. (CHKLOVSKI, 1970, p. 41).

De acordo com o que foi apresentado até aqui, tomemos um metapoema de DFS.

Nascimento do Poema

É preciso que venha de longe
Do vento mais antigo
Ou da morte
É preciso que venha impreciso
Inesperado como a rosa
Ou como o riso
O poema inecessário

É preciso que ferido de amor
Entre pombos
Ou nas mansas colinas
Que o ódio afaga
Ele venha
Sob o látigo da insônia
Morto e preservado.

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

No poema acima, verificamos o trabalho de investigação do fazer poético. O tema é abordado de maneira atemporal, pois tal indagação perpassa todos os poetas por meio do tempo. Isto nos remete, inevitavelmente, à teoria do arquétipo coletivo, trabalhada por Carl Gustav Jung e sistematizada, posteriormente, por Gilbert Durand, em que se tem a imagem primeira, de caráter coletivo (universal) e inato, o estado preliminar, zona onde nasce a ideia. "Em outras palavras, os arquétipos são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo." (JUNG, 2002, p, 15).

Partindo desse pressuposto, cada artista teria sua própria forma de trabalhar os símbolos, caracterizados por sua ambiguidade, dinamicidade e infinita possibilidade de significados. Os símbolos trazem as imagens que, por sua vez, são reatualizadas pelas culturas. O metapoema acima traz uma tradução do arquétipo da criação poética. DFS trata o nascimento do poema, explorando o símbolo cíclico do nascimento e da morte. A priori, o poema vem de forma inspirada, sendo ele não necessário. Ele dorme o sono da

morte, sendo sua “ressurreição” anunciada pelo símbolo do vento, o mensageiro do despertar da palavra. Também é explorada a imagem da rosa, sendo esta também detentora da feminilidade, do amor e, portanto, da fecundidade, bem como da efemeridade. O poema precisa ser gerado, gestado. O poeta é quem o traz à vida, dando a ele a forma. Há, ainda, a possibilidade de correlação da rosa e como símbolo cíclico da existência, da perenidade e do retorno em nova flor/novo poema/novo nascimento.

Na segunda estrofe, há uma continuidade da ideia de morte. O corpo (poema) precisa nascer do castigo da insônia. Para tanto, DFS utiliza imagens de difícil compreensão. A palavra buscada no silêncio, na angústia da insônia, é personificada no corpo que deve ser preservado, pois somente assim ele irá despertar, como acontecerá na estrofe seguinte. Portanto, o leitor precisa se ater prolongadamente no texto poético, pois as poucas palavras trazem inúmeras formas de significação. Desta maneira, o aspecto sensorial é uma constante no poema, um convite ao sentir de perto as imagens. Essa premissa se espelha no colocado por Chklovski.

E eis que para devolver a situação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado: a arte é um meio de experimentar o devir do objeto. (CHKLOVSKI, 1970, p. 45).

Corroborando a ideia apresentada acima, retomamos Bachelard, o qual vê na imagem o futuro, a criação, a sempre e contínua novidade, o movimento o qual adquire formas criantes que povoam o imaginário humano. A imagem, no âmbito fenomenológico, é o ingresso ao leitor para voos livres. “(...) A uma imagem podemos dar o nosso ser de leitor; ela é doadora de ser. A imagem, obra pura da imaginação absoluta, é um fenômeno do ser, um dos fenômenos específicos do ser falante”. (BACHELARD, 1998, p. 88).

Ainda na segunda estrofe, o trabalho com as imagens leva-nos a interpretar a antítese existente em “ferido de amor entre pombos”, em que temos a imagem do sofrimento, da angústia, como também em “nas mansas colinas que o ódio afaga”, imagem da crise dos opostos que antecede o nascimento do poema, o devir do objeto. Em meio a tudo isso, a insônia que castiga a poeta. Ou seja, estes versos inspiram a leitura do desconforto que antecede o nascimento do poema. Há uma briga, uma disputa

entre o poema e a poeta. E a busca pela palavra se solidifica na angústia do silêncio e da insônia.

Por fim, na última estrofe, o poema nasce, desperta do sono, da morte, do sofrimento. E a tranquilidade se dá quando ele ganha forma. É a forma que lhe confere o poder de “senhor do duplo reino/coroado/de sóis e luas”. Novamente, percebemos, com bastante clareza, a utilização dos símbolos cíclicos, de recomeços infinitos. A eterna luta do homem em vencer a morte, o eterno sofrimento cíclico do artista para dar vida à sua obra. Assim como tratado por Chklovski, em que as imagens são emprestadas de Deus, DFS expressa no poema aqui trabalhado, o sofrimento do poeta para dar forma ao texto. Portanto, o nascimento do poema advém da inspiração dada e materializada no trabalho da forma. Não é simplesmente, neste exemplo, o poema que ganha vida pela inspiração, mas sim o poema inspirado, casado com o árduo/sofrido trabalho, curtido pela insônia do poeta, de dar a forma, o corpo a ele.

Em se tratando da forma, percebemos, ainda, a ausência de uma métrica, todavia o poema tem ritmo. Isso se dá pela afetividade do texto, o qual expressa a subjetividade da poeta. Segundo Ana Maria Lisboa de Melo, “o acento de duração não tem apenas valor intelectual, lógico, mas, principalmente, afetivo: a duração das sílabas é influenciada pelas nuances de emoções expressas no texto”. (MELLO, 2002, p. 125). Na mesma linha de raciocínio, bem coloca o formalista russo: “Somente o discurso poético e não o seu resultado gráfico pode ser apresentado como um ritmo”. (BRIK, 1970, p. 132).

Os estudiosos do ritmo poético perdiam-se no verso, dividindo-o em sílabas, medindo-o e tratando de encontrar as leis do ritmo nessa análise. De fato, todas essas medidas e sílabas existem não por si mesmas, mas como resultado de um certo movimento rítmico. Não podem dar senão indicações sobre esse movimento rítmico do qual resultam. O movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso; ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico. (BRIK, 1970, p. 132)

Também nessa mesma vertente, Euryalo Cannabrava discorre sobre esse poema expondo que “a linguagem poética, em Dora, dilui-se nos interstícios das palavras encadeadas pelo ritmo. A forma expande-se através de modulações cadenciadas que se prolongam, além do texto poético, como estruturas transfinitas”. (CANNABRAVA, 1999, p. 426). É nítido um esforço para atingir a luz na eternidade. Assim escreveu:

O movimento ondulante nas estrofes é como vagas derramando-se na praia. A arquitetônica estilística desses cânticos obedece a um

contraponto verbal, cujos cânones captam estruturas polifônicas intactas, sem desintegrá-las. Assiste-se à eclosão do poema, aos poucos, como se fosse um parto. (CANNABRAVA, 1999, p. 426)

Em “Nascimento do Poema”, analisando as duas primeiras estrofes, o reiterado emprego de consoantes nasais “m” e “n” transmite a imagem de tristeza, de morte, de sombrio. Esta imagem é reforçada pelo constante aparecimento da consoante “s” que simboliza o som do vento que prenuncia o surgimento/vinda do poema, bem como o incisivo uso da vogal “o” que, fechada, também reforça o ritmo agonizante do processo a que se submete o devir do poema. A imagem criada é de verticalidade.

Na última estrofe, as vogais abertas “a” e “i” conferem uma mudança da atmosfera rítmica. A ideia é de ascendência, verticalidade, nascimento, vida em oposição à morte de até então.

Verifica-se assim que DFS, em “Nascimento do Poema”, demonstra seu zelo constante para com a construção poética, em que os aspectos formais são relevantes não só para dar vida ao poema, mas também para evidenciar os possíveis sentidos advindos da gama de imagens utilizadas.

A preocupação com o labor poético, expresso em sua melhor forma, tanto sonora, quanto linguística, não é a concepção primeira da poesia de Dora Ferreira da Silva. Isso se pode constatar, antes de qualquer teoria, pela leitura de seus poemas, os quais trazem a inspiração como elemento primordial para o nascimento dos poemas. Eles são frutos da união entre poeta/poesia. Texto poético é ato de amor e se embebece nas cordas órficas do coração. Desta maneira, homens e deuses são grandes construtores na edificação da Poesia. É o que veremos no próximo capítulo.

Capítulo 3
DEUSES E HOMENS E A CONSTRUÇÃO POÉTICA

3.1 *Canto Órfico*

Nessa instância do texto, propõe-se a fazer uma análise dos poemas *Canto Órfico*, *Órfica e Orfeu* relacionando-os ao Mito de Orfeu. Como proposto neste trabalho, o fazer poético é a matéria-prima para investigação dentro da obra de DFS. Mais especificamente, *Transpoemas* foi a obra elencada, visto trazer um compilado de metapoemas voltados para a poesia dádiva, fruto da palavra pura e inspirada. Todavia, outros poemas foram também selecionados. Anteriormente, a intencionalidade em apartar dois outros poemas em outras obras da autora recaiu sobre a pesquisa na vertente da poesia como construção, ou seja, a poesia que requer maior esforço do poeta no que concerne à escrita. Explorar o outro lado da poesia, em que o poeta debate-se no sentido de trabalhar a forma do poema foi o norte de tais escolhas. Aqui, a seleção de três poemas relacionados ao Mito de Orfeu também não é casual e muito menos se afasta da proposta inicial do trabalho. Considerando que o fazer poético é o tema maior, a poesia de deuses encerra-se no mito aqui proposto. “O Mito de Orfeu é uma figuração do poder encantatório da linguagem, rito que os poetas, ainda na contemporaneidade, reencenam a cada criação de um poema.” (SOUZA, 2013, p. 107).

O mito grego criou Orfeu para representar a linguagem. Sempre envolta em mistérios, ela percorre a humanidade, desde a antiguidade, despertando a interrogação, a curiosidade, o medo, sendo muitas vezes, concebida como pertencente ao âmbito do mágico.

A nenhum outro aedo representado na literatura grega foram atribuídos poderes semelhantes aos de Orfeu. As lendas transmitidas pelos mitógrafos da Antiguidade Clássica narram sua capacidade de pôr pedras e árvores em movimento por meio da música e do canto, mas também de encantar os animais e os guerreiros, de fazer monstros adormecerem, de aclamar o mar, de superar até mesmo as sereias. (KRAUZ, 2007, p. 157)

Sua importância, na poesia, é tão antiga que “Orfeu teria estabelecido todos os caminhos que a poesia grega haveria de trilhar ao longo de vários séculos”. (KRAUZ, 2007, p. 160). Desta maneira, este mito é resgatado em várias poesias de Dora, sendo aqui separadas apenas três, as quais nos propiciarão olhar, de forma penetrante, o invisível, aquilo que não se apresenta nas triviais formas em que se configuram os seres e as coisas.

Frente ao exposto e cientes da importância desse mito para entendimento das análises seguintes, optou-se pela transcrição do mesmo, nas palavras de Ovídio.

“A História de Orfeu e Eurídice

Depois Hímen foi embora dali, vestido com um manto cor de açafão,
 Voando pelo céu, e tomou a direção
 Do país de Ciconian, onde a voz
 De Orfeu o chamava. Foi para lá,
 É verdade, mas não levou consigo palavras auspiciosas,
 Nem rostos alegres, ou bons presságios. Seu archote
 Crepitava e enchia os olhos de fumaça; quando balançado
 Não brilhava: ruim como eram os presságios,
 O final foi pior: a noiva ia andando
 Pelo gramado, acompanhada de suas náíades,
 Quando uma serpente picou seu tornozelo, e ela se foi.
 Orfeu pranteou-se no mundo superior,
 E para tentar livrá-la do mundo das sombras,
 Ousou descer até Stix, passando pelo portal
 Que os homens chamam de Tenarian. Pelos fantasmas ali residentes,
 Espíritos dos enterrados, ele passou, e chegou até o rei
 Daquele triste reino, e até Perséfone,
 Sua consorte, e tocou suas cordas, e cantou:
 “Deuses do mundo subterrâneo, para quem
 Todos nós mortais nos apresentamos, se eu posso falar
 Sem artifício, a verdade pura e simples é esta:
 Eu vim aqui não para ver o sombrio Tártaro,
 Nem para intimar o monstro de três pescoços,
 Descendência de Medusa, com sua cabeleira de serpentes. Eu vim
 Pela minha esposa, de quem anos de vida foram tirados
 Pelo veneno de uma cobra. Gostaria de poder
 Suportar isso; tentei. Mas o amor venceu.
 O deus daqui de baixo é famoso no mundo lá de cima,
 Mas aqui não tenho certeza de que sua fama é tanta. Acho que dever ser,
 Ou então é mentira aquela antiga história
 De um rapto, e de como ele juntou
 Vocês dois. Mas por estes seus domínios
 Tão cheios de medo, esta imensa confusão,
 Pelo silêncio que impera em seu vasto reino, eu lhes imploro,
 Recriem a vida de Eurídice, que lhe escapou cedo demais.
 A vocês, nós todos pessoas e coisas, pertencemos.
 Mais cedo ou mais tarde, para cá
 Vamos todos vir, nossa última morada
 E são vocês que detêm
 O mais longo domínio sobre a humanidade.
 Eurídice voltará de novo para ser sua súdita,
 Depois da maturidade; eu estou pedindo
 Um empréstimo, e não um presente. Se o destino negar
 Esse privilégio para minha esposa, uma coisa é certa:
 Eu também não quero voltar; triunfaremos
 Os dois na morte”.

Suas palavras e sua música

Fizeram os pálidos fantasmas chorar: a roda de Ixion
 Ficou parada, os abutres de Titios pararam de comer seu fígado,
 Tântalo não mais tentou chegar até a água.
 As filhas de Belo descansaram em seus túmulos,

E Sísifo subiu numa rocha para ouvir o poeta e músico.
 Essa foi a primeira vez, no mundo inteiro,
 Em que as Fúrias choraram. Nem o rei nem sua consorte
 Tiveram autoridade suficiente para negar o que ele pedia,
 Então a chamaram,
 Eurídice. Ela estava lá, mancando um pouco
 Por causa do ferimento na perna, com as novas sombras do Inferno,
 E Orfeu a recebeu, mas um acordo
 Foi firmado: ele não deveria, no caminho de volta,
 Até que passasse Averno,
 Olhar para trás, ou que conseguiu teria sido em vão.

Os dois então seguiram pelo caminho que levava
 Ao mundo superior, num silêncio absoluto,
 Andando por despenhadeiros envoltos em trevas,
 Em meio a nuvens escuras como breu.
 Já estavam chegando perto das terras lá de cima,
 Quando Orfeu, com medo de que Eurídice pudesse tropeçar,
 Ansioso por vê-la,
 Olhou para trás amorosamente. Ela tinha desaparecido um instante,
 Foi ele ou ela que estendia os braços tentando
 Segurar ou ser segurado, não conseguindo agarrar nada
 A não ser o vazio? Morrendo pela segunda vez,
 Eurídice não poderia reprovar o esposo.
 Do que reclamar? De uma coisa, apenas:
 Ele a amava. Ele mal conseguiu ouvi-la gritar
Adeus! Quando se foi.
 A dupla morte.
 Aturdiu Orfeu. Como o homem que virou pedra
 Ao olhar para Cérbero, ou como casal
 Olenos e Letea, que ficou petrificado, mas com os corações tão unidos
 Que um compartilhou a culpa do outro, e que a montanha de Ida,
 Onde os rios correm, ainda mantém ali, ambos, juntos,
 Assim também ficou o coração de Orfeu: petrificado.
 Foram em vão suas preces e sua ânsia
 De cruzar o rio mais uma vez; o barqueiro Charon,
 Que deveria leva-lo de volta, afastou-se e
 Deixou-o ficar ali. Por sete dias Orfeu ficou sentado
 Na margem, as vestes imundas, sem tocar
 Em qualquer comida. Infortúnio, tristeza e lágrimas
 Era o que o sustentava. Por fim, reclamando
 Que os deuses do Inferno eram cruéis, foi embora.
 Passou por Rodope e Hemo, fustigadas pelo vento norte,
 E por ali ficou três anos. Viveu sem mulher,
 Não se sabe se porque o casamento significara má sorte
 Ou porque havia feito promessa. Muitas mulheres
 Quiseram o poeta para si, e muitas
 Ficaram magoadas com sua rejeição. Seu amor era dado
 Apenas para jovencinhos, e ele contou aos trácianos
 Que aquele era o melhor caminho: *desfrute a primavera,*
Colha as primeiras flores!

Havia uma colina, e nela
 Uma extensa planície, toda verde, mas sem
 A sombra verde mais escura, e quando o cantor

Ali chegou e correu os dedos pelas cordas de sua lira
 A sombra se apaixonou a ouvir. Vieram o carvalho,
 E vários álamos, e as delicadas tílias,
 As faias, o loureiro virginal, e a aveleira
 Que se quebra facilmente, a cinza que os homens
 Usam para segurar as lanças,
 O brilhante pinheiro prateado, o azevinho curvado
 Pelo peso de seus frutos, o amigável plátano,
 O bordo cujas folhas mudam de cor, e os salgueiros,
 Que amam a água dos rios. E também o lótus,
 Que tem simpatia pelas lagoas, e o buxo verde veio,
 Os esbeltos tamariscos, e a murta o viburno
 Com suas frutinhas azuis-escuras, e a dócil hera.
 Cachos de uva, os olmos, todos carregados, as videiras,
 As árvores de sorveira, os pinheiros, e o arbusto
 Que dá fruto vermelho; a palmeira, triunfo do vitorioso,
 O pinheiro de tronco liso com sua vasta copa,
 Apreciada pela mãe dos deuses desde Atis
 Abandonou sua forma humana e tomou outra, igual a essa árvore.
 O cipreste de ponteira em forma de cone se juntou a eles,
 Agora uma árvore,
 Mas anteriormente um menino amado pelo deus Apolo,
 O senhor da lira e da harpa.”
 (OVÍDIO, 2003, p. 201)

Como pode-se constatar, o Mito de Orfeu, narrado por Ovídio, traz uma infinidade de detalhes que não encontramos com facilidade em outros autores. Portanto, a transcrição dele na íntegra objetivou trazer, aos leitores, a possibilidade de conhecer mais profundamente essa narrativa, o que possibilitará maior entendimento tanto dos poemas quanto das análises neste trabalho propostas.

Em Junito de Souza Brandão, encontramos uma passagem bastante singular sobre o mito, chamado por ele de “linguagem imagística dos princípios”. Esse relato alargamos a concepção do termo, bem como nos fornece elementos para dialogar o Mito de Orfeu com a poesia de deuses de DFS.

Mito expressa o mundo e a realidade humana, mas cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações. E, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional. Abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas as interpretações. Decifrar o mito é, pois decifrar-se. (BRANDÃO, 1993, p.36).

De posse do Mito de Orfeu bem como de alguns outros elementos relativos ao mito, tomemos o poema de DFS, reiterando a premissa de que o Mito de Orfeu, anteriormente transcrito da obra de Ovídio, será, ao longo de todas as análises que se seguem, retomado.

CANTO ÓRFICO

I

A lira calou-se meus dedos tremem
 como anciã a quem faltassem lágrimas
 não ousou forçar outra canção.
 Cobre-se a natureza de um véu
 os olhos de Eurídice não voltarão a rir
 nos torvelinhos da luz.

A erva sem flores
 vazios os ninhos o canto emudece.
 Folhas resistem ao vento
 e na cabana do lenhador o pão endurece.

Quisera estender as mãos recolher a lira
 por piedade dos homens e da natureza.
 Ai de mim sem as pérolas do pranto
 ai de mim sem as pérolas do canto.
 No Hades Eurídice rasga a veste mortuária
 e clama aos deuses alheados.

Os pássaros eram outrora aprendizes do meu peito
 tateiam agora como cegos perdidos de seu canto
 na grossa fuligem. Espinhos pedras cipós
 de ácidos venenos por todos os caminhos
 ferindo os pés perdidos.

II

Perséfone em seu trono desvia o rosto.
 À beira do rio o citaredo depõe a lira
 o vento trespassa-lhe os cabelos e em redemoinho dispersa
 seu queixume. A deusa estende a destra
 pesada de anéis: “Vai, não perturbes
 o sono das papoulas, não assustes o rebanho emudecido
 nem agites a fimbria de suas túnicas. Vai...”

Como da noite antiga os rios correram
 abrandando a rispidez de Gaia,
 dos olhos de Orfeu escorre o pranto
 e dessedenta a garganta do Hades.
 O infecundo fecunda-se, abrem-se pétalas,
 intumesce o caule da lira adormecida – sua floração
 desponta e craveja as trevas com seu pólen.

Choram as pedras. Ao áspero ao inerte
 a música tange e enleia.
 Em procissão arrasta árvores raízes ao ar pássaros,

do sono desperta os metais;
 move-se o todo elos de uma só corrente:
 rochedos, áspides dóceis à amorosa lira.

Eclodem cálices e um só pedido regurgita,
 estremeando a mansão: “Eurídice, vem...”

III

Envolta em sua túnica
 os cabelos retêm ainda folhas da longa travessia
 Só os olhos cintilam tocados pela música
 golpe agitando a vaga sidérea de seu corpo;
 em seus lábios um nome desperta: “Orfeu...”

Cantam rios ventos murmuram
 gritos de pássaros rasgam a neblina
 a chuva lava as pedras, a terra enegrecida
 e se mistura ao pranto de Orfeu: “Eurídice, vem...”
 Consumidas pelo canto soltaram-se as amarras
 da morte. Conduzida por Hermes a pálida flor caminha.

IV

Não fora o tumulto de seu peito
 à luz Orfeu a levaria. Mas que força terrível
 desfez o juramento? Ele a perdeu mais uma vez
 para sempre avançando para a morte como se vida fora.
 A neblina tudo ocultou piedosamente.

Vida e morte irmãs gêmeas se tornaram.
 (SILVA, 1999, p. 307)

Ao tomarmos o poema *Canto Órfico* deparamo-nos com o mito de Orfeu ancorado às imagens de morte, perda, ausência, carência, angústia, desarmonia. Ele é o protótipo do poeta lírico, que circula entre o mundo dos vivos e dos mortos, em busca da alma da poesia, personificada, no mito, em Eurídice. Antes de nos adentrarmos na análise específica deste poema, façamos algumas considerações também pertinentes a ele, todavia, abarcando um pouco mais a temática metapoética, bem como o trabalho de reatualização dos mitos.

Em *Canto Órfico* verificamos o trabalho de investigação do fazer poético. Como já pontuado anteriormente, é recorrente na literatura a investigação sobre tal temática. Novamente, também frisamos a teoria já exposta do arquétipo coletivo, visto a imagem, primeira e universal, atrelar-se ao ser de maneira atemporal. Tal premissa repousa nos recônditos do nascimento da ideia.

Reatualizando o mito de Orfeu, a autora explora, nesse poema, o símbolo cíclico

da morte e do renascimento, sendo o sacrifício, a angústia e o sofrimento presentes nesse intermeio.

Composto de quatro cantos, o poema traz, no âmbito formal, como primeiro impacto, a ausência de pontuação, evocando fortemente a imagem de sofrimento. A constante presença do som “s” até o nono verso indica a dança incessante do vento, símbolo de angústia e, portanto, mensageiro da notícia fúnebre. Diz-se dança aqui, também, considerando o ritmo emanado das três construções marcadas pelo ponto final, em que a sugestão não é de vento contínuo, mas de idas e vindas, frisadas pela ausência de pontuação e marcadas, por três vezes, com o ponto final. Vale destacar que essa dança é interrompida na quarta construção pela imagem da morte, ou seja, a dança é cessada apenas no décimo verso, onde presenciamos, metaforicamente, a presença da morte, enquanto sequidão, quietude. Tal imagem se funde em “e na cabana do lenhador o pão endurece”.

Na perspectiva do ritmo advindo não da presença de métrica, mas da duração e intensidade dos sons explorados no poema, ilustramos o movimento rítmico, de onde demanda o sentido do verso, sendo por ele fluido os sentimentos da poeta, com os três primeiros versos do poema: “A lira calou-se meus dedos tremem/como anciã a quem faltassem lágrimas/não ousou forçar outra canção” (SILVA, 1999, p. 307). Tais versos exprimem o ritmo que advém da angústia, da perplexidade diante da morte, diante de uma situação em que não há nada mais a se fazer, onde nem mesmo o ancião experiente é capaz de emocionar-se. É a ausência de pontuação e a repetição incessante da vogal “s” que conferem o ritmo e a construção das imagens, as quais nos levam à compreensão dos versos.

De forma instantânea, reportamo-nos a Alfredo Bosi, quando fala sobre a construção da poesia. Ao término da leitura, o que temos?

Imagens de pessoas, imagens de coisas, de gestos, de atitudes, não importa se historicamente reais ou apenas vigentes na fantasia do poeta. Não imagens soltas nem avulsas, pois através de todas elas corre o sentimento, um sentimento que não é mais do poeta que nosso, um humano sentimento de pungentes memórias, de arrepiante horror, de melancolia, de nostalgia, de enternecimento, e até de algo que é pueril e ao mesmo tempo piedoso, como aquela vã restauração das coisas perdidas, aqueles brinquedos forjados por religiosa piedade, da *parva Troia*: algo de inefável em termos lógicos e que só a poesia, a seu modo, sabe dizer plenamente. (BOSI, 1996, p. 09)

Também é possível relacionarmos, no metapoema, a morte de Eurídice com a perda da inspiração. Mediante tal ausência, a poeta cala e treme. A natureza prenuncia a morte e reage a ela, “cobre-se a natureza com um véu”, “erva sem flores”, “vazios os ninhos o canto emudece”. O poeta sem a poesia é como os pássaros que antes cantavam e “tateiam agora como cegos perdidos de seu canto”. Para finalizar o primeiro canto, chamam a atenção os últimos três versos, em que se reúnem, novamente de forma contínua, sem pontuação, os elementos da natureza que ferem, machucam aquele que já está ferido, perdido, qual seja, Orfeu em busca da amada ou o poeta em busca da alma da poesia.

No segundo canto, Orfeu chega aos mundos íferos onde quem reina sozinha é Perséfone, a Senhora das Sombras. Sobre a deusa, podemos dizer que foi raptada brutalmente, enquanto colhia flores, por Hades, e levada ao mundo sombrio para com ele reinar no mundo dos mortos. Desde então, vive o ciclo outono/inverno nos mundos sombrios, vindo à luz, à superfície, à terra, no ciclo primavera/verão, ocasiões de florescimento, plantio e colheita. Desta forma, Perséfone encarna o ciclo das estações e, por conseguinte, o ciclo da vida e da morte. Este elemento é de grande relevância para compreendermos em que momento Orfeu desce ao mundo sombrio, outono/inverno, pois Perséfone reina. Podemos relacionar esse fato ao sofrimento da terra que padece nas estações de seca/frio, como também ao sofrimento de Orfeu, desolado, angustiado, por ter perdido a amada. Correlacionando-se à metapoesia, presenciemos a dor, angústia a qual passa o poeta para que possa trazer a poesia à luz.

Na segunda estrofe do segundo canto, as imagens gravitam em torno do símbolo da água. Como símbolo da vida, ela brota dos olhos de Orfeu e sacia a sede do inferno (“(...) dos olhos de Orfeu escorre o pranto/ e dessedenta a garganta do Hades”), e traz a calma, a brandura, a fecundidade, a floração, enfim, a vida. Desta forma, é pela emoção das palavras, pelo sentimento de perda que a sede é saciada. Assim se dá com a poesia. Ela brota como a água, despertada pela sede das palavras e, uma vez, brotada, traz a paz e prosperidade.

Em seguida, novamente as imagens sobrecaem na mágica despertada pela lira de Orfeu. Ao tocá-la, faz chorar as pedras, faz converter o que é duro, áspero, frio, inerte, em vida leve, dócil e amorosa. E é em meio a essa comoção que o Poeta/Orfeu clama: “Eurídice, vem...”. É a sedução do poeta ao buscar a vida, o suspiro poético, a amada

que dá sentido ao viver.

Chegando ao terceiro canto, presenciamos a libertação de Eurídice. Em meio à festa natural que ocorre (“cantam rios ventos murmuram/gritos de pássaros rasgam a neblina/a chuva lava as pedras, a terra enegrecida (...”), Orfeu chora e, cantando, rendem-se as amarras.

Ressalta-se o poder de encantamento da música de Orfeu: “só os olhos cintilam tocados pela música.” Semideus que transita entre os dois mundos, não totalmente mortal, visto ser filho de uma musa, na maior parte das versões, trata-se de Calíope e Eagro, Orfeu tem um quê de feiticeiro, de poder que advém não da força física, mas da magia de seu canto e de sua música. Desta forma, é na linguagem que está a força que o torna um poeta símbolo das origens que, pela palavra, domina a natureza, o cosmos.

(...) Orfeu torna-se capaz de introduzir mudanças no mundo pela sua imagem, isto é, o canto. Mais do que simples reflexo, a arte poética torna-se, com Orfeu, um princípio governante capaz de levar os mortais para além dos seus limites, emprestando-lhes forças e transformando suas existências e destinos. (KRAUSZ, 2007, p.167)

No último verso do terceiro canto, a amada é conduzida por Hermes, Deus hermafrodita, fruto da conjunção do Sol e da Lua, símbolo da totalidade, carregando no próprio nome o sentido de reunir, totalizar, conduzir. Nessa estrofe, também é importante destacar as construções dos versos quase sem pontuações. Esse artifício, mais uma vez, traz-nos o sentimento de agonia diante do quadro de resgate. Ainda, a maioria das palavras unidas transmite-nos a sensação da necessidade de elos, como se as palavras tivessem garras e, juntas, ajudassem a trazer Eurídice de volta. Assim se dá com o trabalho poético. Fazer poesia requer, na concepção de DFS, mergulhar nas profundezas do eu e buscar as palavras que, pálidas, aguardam pela busca. O poeta canta, seduz e desperta-as.

Por fim, chega-se ao quarto canto. Breve, ele traz o desfecho da aventura do herói/poeta Orfeu. O combinado feito por Orfeu, nas profundezas, com a musa Perséfone de que só poderia olhar para Eurídice quando chegassem à superfície foi desfeito. Orfeu olha para trás e perde sua amada para sempre. DFS escreve no primeiro verso e metade do segundo, do último canto: “Não fora o tumulto de seu peito/à luz Orfeu a levaria. (...)” Olhar para trás aqui nos confere a imagem de sofrimento, angústia, insegurança, talvez, em se ter a amada de volta. Por um instante, a figura etérea de

Eurídece é apreendida. Desta forma, também acontece com o poema. Apreende-se a alma da poesia de forma efêmera, sendo sutil e podendo ser perdida por um breve instante, encoberta pela neblina piedosa.

É valoroso destacar aqui o artifício formal usado pela poeta na construção do texto poético. O ritmo é uma constante e, nesta última estrofe, se dá não somente pela ausência de pontuação. Esta também é utilizada, contudo, de maneira interrupta. O primeiro verso completa-se na metade do segundo, até o ponto final. Neles, não foi usada a vírgula, absorvendo, o leitor, propositalmente, a ideia de angústia. Em seguida, logo após o ponto final do segundo verso, há uma pergunta que termina na metade do terceiro verso. Para, seguidamente, o verso continuar, ainda no terceiro verso, e terminar no quarto verso, sendo novamente não utilizadas as vírgulas, o que confere a ideia de passo contínuo e definitivo para a morte.

Todavia, é no último verso que desvenda-se o sentido simbólico, metapoético e marcadamente de poesia órfica, quando “Vida e morte irmãs gêmeas se tornaram”. Para se efetivar a poesia é preciso transitar pelos mundos gêmeos e pelas eternas dualidades: vida X morte, ausência X completude, voz X texto escrito. Embora assolado pela perda definitiva da amada, Orfeu completa o ciclo de conhecimento a si mesmo e também à essência da poesia lírica e retorna das profundezas. A essa simbologia cíclica, “o tema da morte e da ressurreição é acrescentado para indicar a instabilidade do presente que morre e renasce perpetuamente.” (DURAND, 2001, p. 303). Na mitocrítica, estruturada por Gilbert Durand, o drama alquímico, marcado pela figura central de Hermes Trismegisto, traz o símbolo de domínio do tempo e, para tanto, a figura do Filho é explorada como aquele que vence a temporalidade. O Filho é o Mediador que desce do céu a terra ou da terra aos infernos para mostrar o caminho da salvação e, portanto, participa das duas naturezas: divina e humana. Assim se dá com Orfeu, símbolo cíclico que perfaz o caminho da morte, ressurgindo detentor do mais profundo conhecimento acerca dos mistérios dos mundos íferos, como também dos mistérios da linguagem.

Canto Órfico traz-nos um turbilhão de reflexões, transportando-nos para um mundo de questionamentos sobre a construção e a inspiração poética. A metalinguagem grita e ensurdece-nos com aquilo que seria dádiva e aquilo que decorreria de grande esforço para efetivação do texto poético. Segundo Hugo Friedrich,

Os deuses nos concedem a graça de um verso; mas então cabe a nós compor o segundo que deve ser digno de seu irmão mais velho, sobrenatural, do que só muito precariamente são capazes todas as forças da experiência e do espírito. (FRIEDRICH, 1978, p.162)

Orfeu recebe a dádiva dos deuses, ao receber a permissão para levar Eurídice de volta à superfície. De forma correlacionada, o poeta recebe dos deuses a inspiração para levar a alma da poesia para a escrita do texto poético. Porém, essa apreensão é momentânea. De posse da experiência, do contato, do mergulho nos mundos íferos, em busca de Eurídice ou nas profundezas de si próprio, sendo poeta, é preciso morrer e renascer de novo, para que a poesia surja. Desta forma, em DFS, é possível constatar esta tênue ligação entre a poesia decorrente da inspiração e também aquela que advém do árduo trabalho. Uma depende da outra. Como irmãs gêmeas, elas se completam. O poeta constrói o poema mediante a inspiração. Há uma busca nas profundezas do eu, no entanto, vislumbrada, ela depende do poeta construí-la. Isso verifica-se no poema aqui analisado, de DFS. Quando Orfeu resgata Eurídice e caminha à sua frente rumo ao mundo exterior, ele perde a amada, ao não se conter e olhar para trás para verificar se ela estava ali mesmo. Nesse sentido, o poeta, querendo constatar a inspiração, tão etérea na figura de Eurídice, acaba por desorientar-se, lembrando-nos que

A inspiração não guia, mas desorienta. É ela que faz surgir um par de versos, mas então o homem, com sua força criadora, toma súbito em mãos estes versos, coloca-os num microscópio, examina-os, tinge-os, procura os pontos patológicos... (FRIEDRICH, 1978, p.163)

Por fim, concluímos que *Canto Órfico* traz, metapoeticamente, o trabalho da forma, expresso pela poeta DFS, de forma a efetivar na escrita os sentimentos advindos da viagem ao interior dela mesma e do contato com a inspiração. É o trabalho com a palavra que, de forma cíclica, completa-se: da inspiração, do que é dado, do que vem da graça, ao que se é construído, elaborado, voltado para a efetivação do que emerge de dentro - “Vida e morte irmãs gêmeas se tornaram”.

Nesse trajeto, o reavivamento do mito, a forte influência da cultura helênica, a evocação da natureza, a musicalidade e a maneira peculiar de trabalhar a metapoesia não pela maneira trivial de se fazer poesia sobre poesia, mas de senti-la nas entranhas, são constantes no poema *Canto Órfico* e, de maneira geral, nos poemas de DFS, remetendo-nos à discussão primeira desse texto, em que foi discutida a temática da metalinguagem em DFS, a qual extrapola os limites comuns de se construir poesia.

3.2 *Órfica*

Orfeu, como representante da linguagem poética, é atemporal e, presente nas manifestações artísticas, quer seja poesia, pintura, escultura, música, trará sempre a metalinguagem como cerne dos questionamentos humanos, suscitando as questões relacionadas à inspiração e à construção do objeto poético. *Órfica* trata da dificuldade da elaboração da linguagem, da dureza das palavras, quando manuseadas pela poeta que busca erguer o edifício da poesia.

Órfica

Não me destruas Poema
 enquanto ergo
 a estrutura do teu corpo
 e as lápides do mundo morto.
 Não me lapidem pedras
 se entro na tumba do passado
 ou na palavra-larva.
 Não caias sobre mim que te ergo
 ferindo pedras duras
 pedindo o não-perdido
 do que se foi. E tento conformar-te
 à forma do buscado.
 Não me tentes Palavra
 além do que serás
 num horizonte de Vésperas.
 (SILVA, 1999, p. 307)

O poema *Órfica* também traz-nos uma forte marca da poesia na construção poética. O eu lírico trava uma batalha com a Palavra, buscando a forma para o poema.

O Mito de Orfeu confere uma leitura pontual do que seja o fazer poético. Simboliza a construção da própria linguagem. A literatura é sempre o se lançar ao vazio, à morte, às origens. Experimenta-se, no uso das palavras, conferir-lhes sentidos, além do que elas carregam. O poeta é aquele que tem o dom, o poder de adentrar ao mundo sombrio, desconhecido, das letras e de lá retirar a poesia, assim como Orfeu que, de posse da lira, instrumento de sedução, desce à mansão dos mortos para trazer, de volta, Eurídice. Essa aventura destemida é repleta de desafios. Intenso diálogo do poeta com a poesia.

No poema *Órfica*, a batalha é expressa pelas imagens contidas nos verbos: destruir, lapidar, cair e tentar (no sentido de tentação). O poeta busca edificar a estrutura do poema, visitando, para tanto, a morte que também é origem. É o mergulho no mais profundo de si, na essência da palavra, a “palavra-larva”, contida nos túmulos, expressos no poema em “lápides do mundo morto”. Em síntese, o Poema jaz no sepulcro frio, onde o poeta busca o resgate.

Orfeu volta à superfície sem a amada, no entanto, com maiores poderes. O herói passa pelo sacrifício, pelo contato com os mundos escuros, misteriosos e retorna mais forte. E, nesse sentido, o título do poema inspira-nos à experiência do poeta. A poesia órfica é aquela que passou pela dor, pelo sofrimento, pela morte. Nela, o poeta viveu a experiência do árduo trabalho com a palavra, na busca de trazê-la à vida. É a metalinguagem plena, em que o poeta, como um alquimista, ajuda a poesia a nascer.

Ainda, ressaltamos as personificações dos verbetes Poema e Palavra. O Poema é aquele que tem força e utiliza-a para guerrear com o poeta, desferindo seu peso sobre ele. Já a Palavra é a Lira que tenta, seduz, a fim de que o poeta, ao olhar para trás, distraia-se e perca-se na forma que tenta dar ao Poema, o qual ainda se encontra em vias de ser, portanto, “num horizonte de Vésperas”. Como refletido pela estudiosa da obra de Dora Ferreira da Silva, Dr^a. Enivalda Nunes Freitas e Souza,

Olhar para trás é mais do que a violação do interdito, isto é, o buscar daquilo que já se perdeu para sempre, o olhar para trás caracteriza a emoção incontrolável, os desejos da subjetividade para além de regras, leis e limites que não sejam os da própria vontade. (SOUZA, 2013, p. 108)

Por fim, sobre *Órfica*, destacamos a não obediência à métrica, contudo, observamos o ritmo que o poema traz-nos por meio da exploração dos sons. Para os formalistas, “(...) é realmente útil e indispensável para um poeta valorizar uma palavra não só pelo seu significado íntimo, mas também por sua acústica, porque uma palavra comunica-se primeiramente através de um som.” (TROTSKY, 1970, p. 72).

Em *Órfica*, há a repetição constante das consoantes “p” e “t”, inclusive de forma equilibrada, pois aparecem, ao longo do texto poético, 12 e 15 vezes, respectivamente. Tal repetição confere ritmo ao poema, sugerindo angústia, duelo, cadência binária de repetição proposital, em que o evidenciado repousa no trabalho árduo com a Palavra, ou seja, os sons vêm das imagens suscitadas pela poeta, argumento esse que corrobora o exposto por Brik: “No poeta, aparece antes a imagem indefinida de um complexo lírico

dotado de estrutura fônica e rítmica e só depois essa estrutura transracional articula-se em palavras significantes.” (BRIK, 1970, p. 137).

Como podemos constatar, *Órfica*, assim como o “Nascimento do Poema”, traz a temática da metalinguagem, em que o fazer poético é indagado, de maneira a exaltarem o ofício da palavra como construção pesada, passível de ser destruída, esmagada, tentada. Nesse sentido, a poeta tem papel fundamental, pois ela é a responsável por dar a forma, a estrutura, o corpo à palavra morta. A poesia é então submetida ao caos, ao tumulto, às origens, de onde ressurgirá. Nessa vertente, a exploração dos sons, dos ritmos e das imagens são recursos imprescindíveis ao poeta, os quais se articulam com as palavras laboradas.

Chklovski afirmou: “A poesia é uma maneira particular de pensar, a saber um pensamento por imagens.” (CHKLOVSKI, 1970, p. 39). Desta forma, o pensar por imagens, dentro de uma perspectiva metalinguística e sob o enfoque formalista, remete-nos a uma análise que culmina com a constatação do trabalho formal nos poemas de DFS, aqui estudados.

Enfim, poesia como construção é uma vertente que se reflete na obra da autora DFS, somando-se à poesia como inspiração, sendo o trabalho poético algo que perpassa pelo caminho formal, onde o poeta, submetido à dor de trazer o poema à superfície, mergulha nas profundezas de si e trava uma batalha com a linguagem, buscando a forma perfeita e tentando conformar-se à forma do buscado.

No entanto, é preciso destacar que não há um divisor de águas na obra de DFS. Poesias inspiração e construção, como chamadas nesse trabalho, correlacionando-se com a poesia de deuses e de homens, estão interligadas. A poeta aqui estudada é a poeta do sagrado, da epifania, da celebração. Desta forma, é até natural o entendimento de que a poesia é dádiva, mas não no sentido de estar pronta e finalizada. A poeta a recebe como doce fruto maduro, todavia, trabalha para dar-lhe corpo, buscando na alquimia com os palavras, as combinações que culminem no nascimento dos poemas. Presente dos deuses, a inspiração encontra o poeta que, atento, inaugura um corpo recheado de palavras: o poema.

3.3 Orfeu

Para finalizar as análises no campo da poesia relacionada ao Mito de Orfeu, tomemos o poema em cujo título repousa Orfeu, o semideus que inspira a humanidade, possuidora da Palavra que lhe confere poder.

Orfeu

I

Canto canções
para os que morreram.
Doces animais acorrem
para ouvir o canto
e me acolhem
nos quietos corações:
pomba, pavão,
pássaros de beira d'água,
cervos, esquilos
e a Árvore.
Vem a pantera, agora mansa.
sob as folhas vivas
sustenho na mão a lira.
É isso a solidão.

II

Colheu o a flor – O Poema –
arrancou-o à resina da vida
e entre as páginas prendeu-o
debatendo-se, vivo.
A fonte alimentou-o nas águas.
E a mão o feriu
para dispersá-lo
e, nele, o coração.

III

Sob a Árvore chamas,
sem que os lábios falem.
Eis o cervo, a pantera,
a áspide, o pássaro,
o boi ruminando sombra:
ramos dispersos,
bebem o orvalho da música,
reunidos nas cordas
de teu claro
coração.

(SILVA, 1999, p.93)

Este poema começa com a volta de Orfeu do Hades. Fato curioso, pois *Canto Órfico* termina com a saída dele da região infernal. Sem dados que possam afirmar a hipótese de continuidade, contudo incita-nos a relê-los, iniciamos a análise.

O poema Orfeu é composto por três cantos. O primeiro deles, com 12 versos, é marcado pela voz do poeta Orfeu, logo evidenciado pelo uso do pronome oblíquo “me”, e trazem na repetição da vogal “o”, em seus primeiros quatro versos, a atmosfera de tristeza e desolação. A cena é de calmaria. O tempo é suspenso pela perda do poeta Orfeu de sua amada Eurídice. Tiraram-lhe a poesia. Os animais vêm acolhê-lo e numa postura de respeito, de humanização, até a pantera é agora mansa. Na lista de seres que o contemplam, estão os animais: “pomba, pavão/pássaros de beira d’água,/cervos, esquilos” e a Árvore. A lira em mãos é instrumento que reflete a solidão, prenúncio da morte dele que acontece na segunda estrofe.

Depois da vinda do Hades, Orfeu, absorvido em profunda tristeza, não mais tocou. A lira calou-se e nem sequer quis ele se casar. Acabou tendo um fim trágico e violento: a morte pelas bacantes da Trácia, tendo seu corpo sido despedaçado. Sua cabeça, dizem, continuou a cantar quando jogada no rio. Segundo Krausz, “o homem que ouve as palavras da cabeça de Orfeu parece ter descido, com a ajuda das cordas, às profundezas da terra que é o lugar onde eram pronunciados os oráculos”. (KRAUSZ, 2007, p. 164).

O Canto II traz dois paralelos. Ele é o canto da morte de Orfeu que, de maneira brutal foi arrancado “à resina da vida”, sendo os pedaços de seu corpo, espalhados. Desses membros, a cabeça, arremessada na água, ainda canta e alimenta-se dessa fonte. No mito, o membro arremessado foi a cabeça e, na poesia de Dora, foi o coração. Por ele, Orfeu nunca será esquecido. Cabe aqui a observação da palavra “coração” aparecer três vezes no poema, exatamente uma vez em cada canto. O coração é símbolo do sentimento. Nele, mora a emoção. No primeiro canto, podemos fazer uma ligação ao sentimento dos animais e da árvore, pois, humanizados, eles solidarizam-se com a dor de Orfeu e se têm os corações aquietados. Neste segundo canto, o coração é o de Orfeu, eleito, por Dora, como o pedaço que simboliza o sofrimento do semideus.

O outro paralelo que o Canto II apresenta-nos é que nele acontece a discussão da metapoesia. A composição do poema é aqui evidenciada pela voz do eu lírico e não mais por Orfeu, agora morto. O poema-flor é colhido, desta maneira, enfatiza-se a inspiração como fonte primeira das composições poéticas. Esta é uma das marcas da poeta que vê na poesia o Ser que possibilita, ao homem, se religar-se ao transcendente, ao sagrado.

É na retomada do mito que Dora o reatualiza, sendo o exercício da poeta de trazer “o passado ao presente, a fim de revelar e religar o leitor com esse mundo esquecido”

(TEIXEIRO, 2016, p. 38). Mais que isso, nesse segundo canto, a reatualização do mito recai na concomitância de provocar a reflexão poética, considerando ser Orfeu símbolo da linguagem e do sofrimento. Trazer a amada/poesia à luz requer nascer e morrer em meio a sacrifícios. Há sempre um risco iminente e ao menor “deslize”, o poema escapa. Mas a figura lendária, eternizada no mito, é revisitada pela posteridade. Em “a fonte alimentou-as nas águas” está subjacente a correlação existente entre água/inspiração. Por sua vez, esses são os alimentos de Orfeu (aqui na figura da cabeça) e do poeta. As águas perenes guardam o canto de Orfeu, o qual o poeta nutre-se, embebece-se para que o poema seja concebido. E ele, o poema, irrompe, sendo isso um trabalho fruto da inspiração associada ao trabalho da poeta. Em Dora, “Poesia é inspiração, é cumplicidade e arrebatamento, é uma força descoordenada, mas é, também, o trabalho ‘solar’ (de Apolo), regido pela clareza, pelo exercício e pelo senso de medida” (SOUZA, 2016, p. 26). Esse é o legado deixado ao poeta o qual será trazido no terceiro canto.

Mas antes de falarmos do último canto, convém destacar ainda nessa passagem a importância do alimento. Em estudos de Junito Brandão, “É conhecida a força mística do alimento como fixação ou retorno obrigatório a determinado lugar”. (BRANDÃO, 1993, p. 305). Desta forma, o poeta sempre irá retornar à inspiração da fonte de Orfeu, fonte essa que guarda os mistérios mais profundos sobre o fazer poético. E alimentado, ele, o poeta, continua seu trajeto pelos caminhos ofertados pela palavra. Reitera-se aqui a palavra coração/lira, órgão do sentimento, que guarda a música melancólica da perda e do sofrimento. É interessante destacar a oposição sutil entre os membros evidenciados. No mito de Orfeu, a cabeça, ainda cantante, é jogada nas águas. No poema, a relevância é dada ao coração. Considerando a simbologia dessas palavras, uma se contrapõe a outra, pois cabeça está para a razão, assim como o coração para o sentimento. Essa fórmula infere-nos que, em Dora, o coração é a fonte da inspiração. É ele a casa que mantém o homem sintonizado à beleza, ao sagrado e à transcendência. “Em Dora, o símbolo não é mediação primeira entre sujeito e coisa concreta, mas entre o sujeito e o transcendente” (FLUSSER, 1999, p. 423). Da mesma maneira, a água é outro elemento que merece ser investigado. Por Bachelard, o sofrimento da água é infinito. “Ela é o elemento mais feminino e uniforme que o fogo, elemento mais constante que simboliza com as forças humanas mais escondidas, mais simples, mais simplificantes” (BACHELARD, 1997, p.07). No Canto II, é a água o alimento que reflete o sofrimento

eterno de Orfeu, assim como a busca eterna da Palavra pela inspiração que deverá, uma vez obtida, passar pelo trabalho do poeta, o qual possibilitará o nascimento do poema.

A água é o elemento da fecundidade, assim se dá com aqueles que a rodeiam, eles enverdecem-se, “engravadam-se”. São vasos sagrados à espera da água viva da inspiração que seja canalizada pelo poeta. Eis o poder, mais uma vez, da repaginação desse mito em DFS. A água, desta forma, tem o poder de inspirar, como, poeticamente, Bachelard se referiu. “Sonhando perto do rio, consagrei minha imaginação à água, à água verde e clara, à água que enverdece os prados. Não posso sentar perto de um riacho sem cair num devaneio profundo, sem rever a minha ventura...” (BACHELARD, 1997, p. 09).

Talvez num devaneio analítico, podemos associar também a união em casamento de Orfeu e Eurídice, após a morte do semideus. Afinal, a água é o elemento feminino que recebe Orfeu, morto. Dessa junção, a humanidade é presenteada com uma infinidade de filhos, os Poemas. Desta maneira, o poeta que se alimenta dessas águas os ajuda a nascer...

O Canto III traz a voz do poeta presente, aquele que escreve. Vários elementos desse poeta já foram, nos parágrafos anteriores, evidenciados. Contudo, destacamos algumas particularidades. Aqui o poeta, “sob a Árvore”, chama em silêncio. Os animais então vêm até ele. Diferentemente do primeiro canto, os animais agora não parecem ser tão calmos. A pantera está desacompanhada da mansidão. Acrescem-se à lista, a “áspide” e o “boi ruminando sombra”. Essa oposição em relação ao canto primeiro remete-nos a vislumbrar o poeta na esfera do humano. E é pelo trabalho consciente com a palavra que foi colhida no fruto da inspiração, que vimos no Canto II, que ele irá escrever. Tal raciocínio corrobora o desenvolvido pela Dr^a. Alva Martinez Teixeira, “consciente da obscuridade que cerca o real, a autora entende a escrita como uma difícil e exigente tentativa, como um ensaio, ou mais exatamente, como um exercício – que, como tal, não pode impor princípio ou axioma algum” (TEIXEIRO, 2016, p. 37).

Isto leva-nos a evidenciar, tanto no poema analisado, quanto na dissertação aqui proposta, cujo objetivo é celebrar a junção de homens e deuses no fazer poético, de que DFS é a poeta da inspiração, do sagrado, da epifania. Tal entendimento não significa, de maneira alguma, a negação do trabalho da forma. O texto poético passa pela letra da autora, assim como vimos em Adélia Prado e a palavra é conscientemente trabalhada. Eis aqui o porquê da palavra “Poema” aparecer em letra maiúscula. Ele é o Ser materializado pelo esforço da harmonia das palavras na composição poética. Assim, o

poeta chama a inspiração no silêncio e, a partir de seu recebimento, compõe seus versos. É interessante destacar aqui o lugar em que isso acontece: sob a *Árvore*. Grafada também em maiúscula, ela tem um sentido especial nesse poema. A árvore é símbolo da vida, representa a Grande Mãe, a eterna evolução. Com as raízes, simboliza o crescimento para baixo, configurando os mundos subterrâneos. Com a copa, simboliza o crescimento para cima, o desejo do céu, a busca pela transcendência cósmica, da luz. O poeta está sob ela, no nível humano, buscando a inspiração na fecundidade das águas órficas. Ele está entre o céu e as profundezas. A palavra é que fará esse elo. Desta forma, o poder da palavra expressada pelo canto é associado ao elemento água. Essa água sagrada leva-nos a outro mito, a Fonte de Hipocrene. Aberta pela patada do cavalo Pégaso, o que a fez ser conhecida também como a “fonte do cavalo”: “era em torno dessa fonte, cujas águas favoreciam a inspiração poética, que as Musas se reuniam para cantar e dançar” (BRANDÃO, 2008, p. 573).

Isso nos remete a outra imagem que não pode deixar de ser destacada neste canto: “bebem o orvalho da música”. A água do rio sagrado, pois é fonte da inspiração, evapora. Sobee aos céus e, num processo contrário, desce à terra em forma de orvalho, orvalho da música. Como canto e poesia eram associados desde a antiguidade, essa é a bebida dos poetas e dos animais. Bebida de ciclo eterno. O movimento circular nos remete à infinitude, ao eterno nascer e morrer, recomeçar, símbolo cíclico da vida, explorado em Durand. A árvore, agora com ramos dispersos, pois está na esfera humana, tem orvalhos da inspiração de Orfeu.

Bela, por igual, é a ligação existente entre as palavras “ramos dispersos” e “cordas”. Imagens que se aproximam pelo desenho que sugerem e que se fecham na mensagem final do poema: nessas cordas, estão o canto orvalhado. Quais cordas? As do coração. Mais uma vez esta palavra aparece e alinhava as imagens anteriormente trabalhadas, levando-nos a concluir que é por esse membro, eleito pela poeta como o fundamental, que repousa as cordas de onde o canto inspirado deve ser ouvido. Nos derradeiros versos, é a claridade apolínea que aparece, símbolo de luz, após a peregrinação pela desordem dionisíaca.

Em última observância nessa análise, sem de maneira alguma ter-se a inocência de fechá-la, considerando ser o texto poético fonte de infinitas leituras, trazemos para a questão do uso da metáfora. No poema, elas são trabalhadas no mito de forma a ultrapassarem o frequente uso que se faz delas. Vigoram, assim, as metáforas fruto da fantasia, da imaginação da poeta. As metáforas são míticas e não carregam somente a

mudança semântica. Trazem constantemente novos alimentos. Isso foi o evidenciado por Ernest Cassirer e corroboram a leitura feita até o momento, assim posto:

“A natureza da metáfora é o vínculo entre a linguagem e o mito. (...) Ora, a autêntica fonte da metáfora é procurada nas construções da linguagem, ora, na fantasia mítica; ora, é a palavra que, por seu caráter originariamente metafórico, deve gerar a metáfora mítica e prover-lhe constantemente novos alimentos, ora, ao contrário, considera-se o caráter metafórico das palavras tão-somente um produto indireto, um patrimônio que a linguagem recebeu do mito e que ela tem como um feudo dele. (CASSIRER, 1992, p. 102)

Em suma, DFS é uma poeta de extrema ligação com os mitos, os quais estão fortemente presentes em sua obra. Os deuses ainda habitam a terra, numa mistura entre sagrado e poesia em que fica difícil separá-las. Neste último capítulo, as poesias relacionadas ao Mito de Orfeu invocam-nos o poder mágico e atemporal da Palavra que, na Antiguidade Clássica, eram atribuídos à poesia e à música.

Nas lendas ligadas a Orfeu, este poder é levado a seu grau mais elevado, e passa a interferir com a própria ordem cósmica. Por meio de palavras e de música, Orfeu provoca transformações na natureza, desafia os limites que cercam o reino das sombras do Hades, revela verdade eternas capazes de alterar o destino das almas dos mortos. (KRAUSZ, 2007, p. 166)

Assim, encerramos esse texto com uma fala de Dora, em entrevista à revista *Cult*, em maio de 1999: “Vejo o artista como um ser em ebulição. Seu parente mais próximo é o vulcão” (SILVA, 1999, s/p). Estão sempre propensos à erupção os artistas que se banham na fonte de Orfeu. A antítese veste a ideia proposta neste trabalho. Discutir o fazer o poético em Dora, tendo *Transpoemas* como matéria-prima e (in)concluir a pesquisa com poemas que se voltam ao mito representante da criação da linguagem e do poder sedutor da palavra, coloca-nos numa posição de defesa de deuses e homens de mãos dadas.

Esse grande tema da literatura mundial, desde seu nascimento até os dias atuais, desperta-nos para uma concepção que se cristaliza na obra de DFS. O (trans)poema é da ordem do divino, do inspirado, sendo soprado ao ouvido do poeta, é pássaro (de todos, o predileto) que pousa no ombro do poeta, é semente, alimento, é prece. É também descida ao Hades, angústia de prender o pássaro que se debate, é superação das dificuldades no caminho. É o conhecer. Toda essa aura envolve-se na colcha nebulosa do mistério, tecido sutil que se mostra e se esconde. Assim, diante do altar, a oração é escrita: o poema nasce, fruto do trabalho com a forma para vesti-lo de esplendor.

No entanto, não fosse sua estada incessante sob a *Árvore* que beira a água, não teríamos tantos frutos doces em seus poemas. “A poesia é fenômeno híbrido, como o é todo fenômeno humano, a saber: por ser humano não é inteiramente e apenas humano” (FLUSSER, 1999, p. 420). E é nesse trabalho conjunto, de cooperação, como trabalhado na relação das musas com o aedo, que a poesia acontece e transcende os tempos e os espaços. Na conclusão de Vilém Flusser, depositamos também nossa gratidão.

A poesia apresentada por Dora Ferreira da Silva transmite com intensidade resplandescende o não apenas humano que é próprio de toda poesia verdadeira. Devemos gratidão e admiração por isto. Mas como? Se o que a autora articula a transcende não é portanto de sua obra? Justamente, por isto. Não fosse ela instrumento, embora frágil, mas digno, a poesia não se teria derramado por ela e se libertado a fim de libertar-nos. (FLUSSER, 2009, p.420)

CONCLUSÃO

Bachelard acabou sendo o pilar central deste trabalho. Talvez repouse aqui a identificação do leitor com a obra, visto ser ele um filósofo que escreve e repercute no outro, um crítico-poeta. Fato é que na (in)conclusão desse texto, premissa já sabida desde o princípio, visto não se ter pretensão alguma em acabar, finalizar as discussões, forte é o desejo de reler e ampliar ainda mais o que foi escrito.

A afinidade com a escrita de Bachelard facilitou, sobremaneira, as análises dos metapoemas de DFS, uma alquimista das palavras que, à luz da fenomenologia bachelardiana, despertou ainda mais a admiração acerca de sua obra. “Nessa admiração que ultrapassa a passividade das atitudes contemplativas, parece que a alegria de ler é o reflexo da alegria de escrever, como se o leitor fosse o fantasma do escritor” (BACHELARD, 1992, p. 10). Leitor/autor/texto, tríade cíclica reflexo da eterna relação de (in)completude, o que remete-nos ao símbolo da circularidade tão trabalhado por Durand, e que também permeou as análises propostas ao lado de grandes ícones da teoria do imaginário.

O imaginário tem sido amplamente estudado pela Antropologia, Psicologia, Sociologia, Etnologia, dentre outras disciplinas, e o que atrai tantos interesses é o estudo dos mitos, dos símbolos e de sua importância na relação homem-cosmos, isto é, como as configurações simbólicas determinam as maneiras de pensar, bem como as práticas sociais que instituem o homem e seu meio. (SOUZA, 2011, p. 69)

Esse novo método de investigação examina o que há de mais profundo no ser humano, seu reino imagético povoado de imagens, símbolos e mitos, recriados a todo

momento e, por isso, sempre novos. A linguagem é, assim, uma prática social e surge “então como um fenômeno de liberdade” (BACHELARD, 1998, p. 11). E a alma é livre. Pode ela mergulhar nas águas profundas do inconsciente, quanto alçar voos para outros mundos, como se fosse um jogo, ideia essa desenvolvida no início desse trabalho.

Nesse jogo, o leitor desempenha um papel importante, buscando sentir os versos elaborados, de modo a colocar, em voga, o exercício constante da imaginação, de forma a promover a liberdade. Liberdade essa que também é do poeta. E é por meio das imagens poéticas que essa viagem é possível de ser realizada. “A imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significativa. Ao viver os poemas, temos, portanto, a experiência salutar da emergência”. (BACHELARD, 1998, p. 11). Em Dora Ferreira da Silva, a emergência está na epiderme. “Ela é livre para fazer poesia, mas é apenas livre quando faz poesia” (FLUSSER, 1999, p. 421). Vilém Flusser, sobre a escrita em DFS, assim registrou:

Com tal libertação o poeta terá, no entanto, abandonado as regiões ricas e férteis da ação e do sofrimento no real e terá penetrado o deserto da pura catarse. É sobre tal chão árido que se erguerá a poesia, que *ele* se erguerá em poesia. Com efeito, a libertação do poeta é a submissão a sua própria vocação, que é a poesia. Liberta-se, não para mandar, mas para obedecer e abrir-se, humildemente, ao poder que o impele. Nessa abertura será transformado em instrumento, em canal para a poesia, portanto transformado naquilo que ele é fundamentalmente. (FLUSSER, 1999, p. 420)

A passagem acima é retrato da autora aqui estudada e resume a proposta deste trabalho. A discussão sobre o fazer poético nas vertentes da inspiração e construção dentro dos metapoemas da obra póstuma *Transpoemas*, bem como de outros poemas metalinguísticos selecionados ao longo das obras da autora.

Nessa jornada, a retomada do berço da literatura, suscitando essa temática universal e tão antiga quanto a palavra, foi a primeira reflexão feita. Já nas Musas inspiradoras encontramos o *quê* de transcendente, reportando a escrita poética a algo que extrapola o âmbito humano. O reconhecimento do imaterial é algo que perpassa a história literária e chega à atualidade, como posto por Krausz, “As invocações e as iniciações das Musas encontram paralelo no mundo contemporâneo. A verdadeira grandeza poética, hoje não menos do que no passado, raramente é resultante de meros esforços conscientes” (KRAUSZ, 2007, p. 179).

Vista por uns como simplesmente fruto da divindade e por outros como resultado apenas da técnica, evidenciamos que “ainda que exista o recurso a uma técnica poética e

a um treinamento musical, a fonte primordial da poesia encontra-se numa esfera que transcende a consciência comum” (KRAUSZ, 2007, p. 179). Até mesmo o poeta estereótipo de poesia labor, ofício, geometria da palavra: João Cabral de Melo Neto foi chamado a reconhecer, na composição da poesia, o trabalho de inspiração. Para o autor de *Poesia e Composição – A inspiração e o trabalho de arte*, existem os poetas que procuram a poesia e os que encontram a poesia. Aos primeiros,

o pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exercitam sua força, pois sabem de que é feita essa força – mil fracassos, de truques de que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir. (MELO NETO, 1998, p. 51)

Aos segundos, que pouco têm a dizer sobre a composição, considerando a natureza de sua fonte, Cabral confessa:

Os poemas neles são de iniciativa da poesia. Brotam, caem, mais do que se compõem, E o ato de escrever o poema, que neles se limita quase ao ato de registrar a voz que os surpreende, é um ato mínimo, rápido, em que o poeta se apaga para melhor ouvir a voz descida, se faz passivo para que, na captura, não se derrame de todo esse pássaro fluido. (MELO NETO, 1998, p. 52)

Diante desse paralelo de fontes de origem da poesia, trouxemos as metapoesias de DFS, poeta que, em sua concepção poética, reúne os dois extremos. A poesia, em Dora, é revelação, epifania. Instaure-se na poeta o olhar que vislumbra além das coisas e dos seres do mundo, marcando sua obra com os elementos naturais, com a arte em geral, com os mitos gregos e com a singularidade de condensar na economia linguística imagens de significação infinita, conferindo ao conjunto de sua obra uma relação íntima com o sagrado.

A poesia enquanto revelação e enquanto ruptura com o olhar prosaico do homem ao mundo – a exemplo do mito e do rito – realiza um hiato no tempo e no espaço profanos para dar lugar ao ‘sagrado’, ao momento especial, ‘epifânico’, que enseja o encontro do homem consigo próprio. (MELLO, 2002, p. 56)

As poesias de Dora remetem à dádiva de receber o poema e mesmo que o assunto do poema-revelação seja simples, corriqueiro, ele vem de um momento especial, apartado do mundo, num momento sagrado. Na metapoesia da autora, ainda mais singular se tornam os poemas, visto a clareza da perplexidade da poeta em relação ao momento epifânico. Em “Poema pássaro predileto/pousas no poeta. Dele te alimentas (som silêncio)/e quando te ausentas o nutres de/ausência” (SILVA, 2009, s/p), a

imagem aérea da poesia-pássaro, fluida e livre, encontra no poeta o pouso e, em comunhão, alimentam-se. Poesia que escorre pelas mãos do poeta inspirado e que se sacia, desta maneira. Poeta que se fortalece na ausência da poesia, na espera de seu retorno. “Uma prece (esperas/) perplexa adorante/ frente a um ninho vazio...” (SILVA, 2009, s/p). A instância religiosa envolta em mistério. Assim é a poesia de Dora, que se estabelece como vaso comunicante para acolhimento do poema. Em um depoimento da filha da poeta, Inês Ferreira da Silva Bianchi, ela diz sobre Dora: “Tudo na poesia de minha mãe caminha para a *hierosgamia* – união mística, o casamento sagrado das coisas terrestres com as celestes” (BIANCHI, 2013, P. 33). Tal explanação corrobora os estudos de Ana Maria Lisboa de Mello, quando afirma:

Na poesia, a Natureza exprime-se através do poeta. Intermediário dessa manifestação e parte dela, o poeta empresta-lhe voz, deixando-a falar. Para isso, ele precisa imergir no estado poético, vivência em que o poeta se deixa penetrar pela força expressiva da Natureza, ou seja, entra em comunhão com ela. Nesse estado de inspiração ou, conforme Staiger, de ‘disposição anímica’, o poeta libera a imaginação, permitindo-se ver o mundo com novas visões, expressas em imagens. (MELLO, 2002, p. 55)

Mas afirmar o sagrado, epifânico e misterioso, concebido no fazer poético de DFS, não se trata, absolutamente, de negar o trabalho com a forma. Essa também foi uma das propostas desse trabalho. Em consulta a fortuna crítica da autora, seus poemas são “conscientemente elaborados, tanto linguística quanto simbolicamente” (FLUSSER, 1999, p. 422). No II Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva, ocorrido em Uberlândia, MG, em maio de 2015, a filha da poeta Inês Ferreira da Silva Bianchi, leu um belo texto sobre a mãe. Em conversa informal, após apresentações dos trabalhos, Inês disse uma frase que vale a pena ser registrada neste momento: “Nunca vi minha mãe escrever um poema de uma vez só. Ele sempre ia e vinha de uma pequena gaveta de sua mesa de trabalho”. Essa frase contribuiu muito para as reflexões aqui feitas, pois não se concebe por inspiração a poesia ganhada totalmente de graça. Como comentado por José Paulo Paes, “No domínio da poesia, esta presença (do sagrado) não deve ser entendida no sentido restrito de manifestação direta do divino, e sim no sentido mais amplo de ânsia de transcendência do Eu rumo ao Outro” (PAES, 1999, p. 410). E essa ânsia passa sim pelo deserto da ausência de palavras, do enfrentamento diante da forma do poema.

A questão maior apresentada foi mostrar a conjunção existente entre deuses e homens para a construção da obra poética. E nada mais evidente que suscitar o Mito de

Orfeu para promover essa discussão. Mito representante do arquétipo da criação literária, evoca, de maneira atemporal, o poder da palavra.

E em DFS, o mito revisitado trouxe uma profunda reflexão sobre o poder eivado ao canto e à poesia, revelando, por meio de imagens que trazem a cada palavra um universo de imaginação, a Palavra como elo entre o homem e o sagrado. Essa concepção reporta-nos ao poder da palavra trabalhada por Ernest Cassirer.

Nos relatos da Criação de quase todas as grandes religiões culturais, a Palavra aparece sempre unida ao mais alto Deus criador, quer se apresente como instrumento utilizado por ele, quer diretamente como o fundamento primário de onde ele próprio, assim como toda existência e toda ordem de existência provém. (CASSIRER, 1992, p. 65)

Em Bachelard, como fenomenólogo, a descoberta da linguagem poética como abertura para a altura da palavra. “Uma superpalavra, uma palavra poética, vem então consolidar as transcendências” (BACHELARD, 1990, p. 42). E Orfeu é o auge da reflexão metapóética em DFS, com todas as suas peculiaridades, ao longo do texto expostas. Evocar Orfeu é perpetuar “a faculdade da poesia de se pôr em comunicação com o mistério da existência – a morte, o indizível, o inexplicável, o misterioso” (SOUZA, 2016, p.33).

Uma ideia, ao mesmo tempo inaugural e derradeira, parece ecoar infinitamente no encontro destas duas vozes: que o desafio de escrever, à semelhança de Orfeu, exige não menos que uma travessia da morte, o demorar-se numa zona de fenda ou de fissura, de disrupção do mundo, na qual as palavras e os olhos respiram à beira do abismo, cativos da fascinação, confiados ao risco e ao mesmo tempo à esperança de que possível e impossível, vida e morte, telúrico e ctônico, sejam, afinal, duas faces de um. (CARVALHO, 2015, p. 81)

Enfim, o poeta é um sonhador. Dora foi uma sonhadora. E “no cubículo de um sonhador os objetos familiares tornam-se mitos de universo” (BACHELARD, 1989, p. 31). Universo esse que cabe na dança da vela, despertando o sonhador para devaneios. E assim como a vela, como a vida, como o texto, “o pavio se curva e escurece”. “E a chama morre bem: ela morre adormecendo” (BACHELARD, 1989, p.31).

Para inaugurar um novo tempo, “é preciso andar depressa, pois as coisas reais não sonham por muito tempo. Não se deve deixar a luz dormir. É preciso de se apressar em acordá-la” (BACHELARD, 1989, p.31). Assim, não me despeço,

NÃO ME DESPEÇO...

Não me despeço de ti, Poesia,
mais fácil seria despedir-me de mim
se me deixasses.

És a semente. Continuas.
indiferente a tudo o que não seja
a fome de teus frutos. Eles erigem
múltiplos mundos e neles te transformas.

Devolvida à luz, a semente morta
é árvore tenra.

Dizer-te adeus: imperdoável mentira.
Encontro-me contigo em mil variantes do dia
em mil disfarces te reconheço.

Que importa o nome escolhido, a língua
o homem a mulher que cinges amorosamente?

Eu te amo, é tudo. Nessa unidade
o que muda persiste. Zenon e Parmênides
nela se encontram, ambos tinham razão.

É o voo parado a música liberta
de suas partituras. É o Deus sem insígnia,
o que é sem querer: um súbito riso
contatos de amor voando nas sementes
da chuva primaveril.

(SILVA, 2003, p. 86)

REFERÊNCIAS

- ANAZ, Sílvio et al. **Noções do Imaginário: Perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin**. Revista Nexi, Capa nº 3, 2014. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/view/16760/15660>. Acesso: 15 de Dezembro de 2016.
- ANDRADE, Mário de. A Poética de Mário de Andrade. In: TELES, Gilberto Mendonça. In: **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Nova Cultural, 1998.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **Fragmentos de uma poética do fogo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BALBINO, Evaldo. **Inspiração e poiésis na poesia de Adélia Prado**. Anais do SILEL. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- BIANCHI, Inês Ferreira da Silva. **Amizades, cartas e depoimentos**. In: SOUZA. Enivalda Nunes Freitas e. Flores de Perséfone. A poesia de Dora Ferreira da Silva e o Sagrado. Goiânia, Cãnone Editorial/Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.
- BIBLIA SAGRADA, São Paulo: Imprensa da Fé, 2011.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6. Ed. São Paulo: Cia da Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. **Leitura de Poesia**. São Paulo: Ática, 1996.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BRIK, Osip. **Ritmo e Sintaxe**. In: Teoria da Literatura – Formalistas Russos. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1970.

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

CANNABRAVA, Euryalo. **A experiência poética em Andanças de Dora Ferreira da Silva**. In: SILVA, Dora Ferreira da. In: Poesia Reunida. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

CARVALHO, Helena Costa de. **Orfeu ou o canto como im(possibilidade)**. In: TEIXEIRO, Alba Martínez; HENNRICH, Dirk-Michael; AGUIAR, Giancarlo de (Org.). Vicente e Dora Ferreira da Silva – Uma vocação poético-filosófica. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2015.

CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHKLOVSKI, Viktor. **A Arte como Procedimento**. In: Teoria da Literatura – Formalistas Russos. 3. Ed. Porto Alegre: Globo, 1970.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e Outras metas. Ensaios de Teoria e Crítica Literária**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1986.

CESAR, Constança Marcondes. **Bachelard: Ciência e Poesia**. São Paulo: Paulinas, 1989.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

DURAND, Gilbert. **As estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.

EIKHENBAUM, Boris. **A Teoria do “Método Formal” – Formalistas Russos**. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1970.

FLUSSER, Vilém. **Dora Ferreira da Silva**. In: SILVA, Dora Ferreira da. In: Poesia Reunida. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

FLUSSER, Vilém. **Nascimento do poema**. In: SILVA, Dora Ferreira da. In: Poesia Reunida. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

FREITAS, Alexander de. **Água, ar, terra e fogo: arquétipos das configurações da imaginação poética na metafísica de Gaston Bachelard**. In: Revista Educação e Filosofia. Uberlândia, v. 20, nº 39 - jan./jun. 2006. p. 39-70.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALVÃO, Donizete. **Poema feito no silêncio**. In: *Transpoemas*, SILVA, Dora Ferreira da, Instituto Moreira Sales, 2009.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ISER, Wolfgang. **O jogo do texto**. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

JOAQUIM, Ana Cristina. **Poema e Poeta em Dora Ferreira da Silva**. In: TEIXEIRO, Alba Martínez; HENNRICH, Dirk-Michael; AGUIAR, Giancarlo de (Org.). *Vicente e Dora Ferreira da Silva – Uma vocação poético-filosófica*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa: 2015.

JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. 2. Ed, Petrópolis/RJ: Vozes, 2002.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **Poemas da Estrangeira**. In: SILVA, Dora Ferreira da. In: *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

KRAUSZ, Luis S. **As musas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

MARINETTI, F. T. **Manifesto Técnico da literatura futurista**. In: TELES, Gilberto Mendonça. In: *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e Imaginário**. Porto Alegre: Edipus, 2002.

MELO NETO, João Cabral. **A Educação pela pedra**. Círculo do Livro. São Paulo. s/d.

MELO NETO. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MELO NETO. **O Engenheiro**. Rio de Janeiro, Círculo do livro. Sem data.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo, Madras, 2003. (Tradução Vera Lucia Leitão Magyar).

PAES, José Paulo. **A presença do sagrado numa obra sensível e plena**. In: SILVA, Dora Ferreira da. In: *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1982.

PLATÃO. **A República**. Dra. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. 9ª ed. 1949.

PLATÃO. **Fedro**. In: PLATÃO. *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, [197-]. v. 5.

PLATÃO. **Íon**. In: PLATÃO. *Diálogos*. Trad. Edson Bibi. Bauru: Edipro, 2007. v. 6.

PRADO, Adélia. **Cacos para um vitral**. 5ª ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

PRADO, Adélia. **O Pelicano**. São Paulo: Record, 2001.

PESSÔA, André Vinícius. **Gaston Bachelard e a imaginação material e dinâmica**. XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo, 2008.

PETRÔNIO, Rodrigo. Entrevista de Dora Ferreira da Silva, Revista Cult, 1999 (Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp5.html>).

RIBEIRO, José André. **Mimesis e enthousiasmós: a poesia entre a República e o Íon**. Belo Horizonte. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais. 2008.

SALTARELLI, Thiago César Viana Lopes. **Um outro lado da Mimesis: A poética dantesca de Cristoforo Londino**. Belo Horizonte. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais. 2013.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3. Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1977.

SILVA. Dora Ferreira da. **Transpoemas**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2009.

SILVA. Dora Ferreira da. **Cartografia do Imaginário**. São Paulo: T. A. Queiroz. 2003.

SILVA. Dora Ferreira da. Entrevista de Dora Ferreira da Silva. (Maio de 1999). São Paulo: Revista Cult. Entrevista concedida a Donizete Galvão. Disponível em: www.jornaldepoesia.jor.br/dgp5.html

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

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. **A poesia do *Illud Tempus*: Introdução aos arquétipos de Dora Ferreira da Silva**. In: Solange Fiuza Cardoso Yokozawa e Antônio Donizete Pires (Org.). O legado moderno e a (dis)solução contemporânea (Estudos de Poesia). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. BORGES, Soraya Costa (Orgs). **Reflexos e Sombras – Arquétipos e mitos na literatura**. Cênone Editorial. Belo Horizonte, 2011.

SOUZA. Enivalda Nunes Freitas e. **Flores de Perséfone. A poesia de Dora Ferreira da Silva e o Sagrado**. Goiânia, Cênone Editorial/Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

SOUZA. Enivalda Nunes Freitas e. **Poesia com deuses. Estudos de Hídrias**, de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro, 7 Letras: FAPEMIG, 2016.

SOUZA, Roberto Acizelo (or.). **Do mito das Musas à razão das Letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C – século XVIII)**. Chapecó, Argos, 2014.

TURCHI, Maria Zaira. **Gêneros Literários e antropologia do imaginário**. Porto Alegre, v.37, nº2, p. 260, 2001 (revista Letras de Hoje).

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Editora Unb, 2003.

TEIXEIRO, Alva Martinez. **No tempo além do tempo**. In: SOUZA, Enivalda Nunes Freitas. (Org). *Poesia com deuses – Estudos de Hídrias*, de Dora Ferreira da Silva, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

TROTSKY, Leon. **A escola poética formalista e o Marxismo**. In: *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. 3. Ed. Porto Alegre: Globo, 1970.

VALERY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.