

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

FERNANDA CRISTINA DE CAMPOS

**Linguagem, imaginação e imagem:
manifestações do numinoso em Dora Ferreira da Silva**

UBERLÂNDIA

JULHO / 2018

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

C198L
2018 Campos, Fernanda Cristina de, 1978-
Linguagem, imaginação e imagem : manifestações do numinoso em
Dora Ferreira da Silva [recurso eletrônico] / Fernanda Cristina de
Campos. - 2018.

Orientadora: Enivalda Nunes Freitas e Souza.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2018.629>

Inclui bibliografia.

1. Literatura. 2. Silva, Dora Ferreira da, 1918-2006 - Crítica e
interpretação. 3. Literatura brasileira - História e crítica. I. Souza,
Enivalda Nunes Freitas e (Orient.) II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III.
Título.

CDU: 82

Gerlaine Araújo Silva - CRB-6/1408


FERNANDA CRISTINA DE CAMPOS

**Linguagem, imaginação e imagem:
manifestações do numinoso em Dora Ferreira da Silva**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Doutorado em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 13 de julho de 2018

Banca Examinadora:


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

Participou por meio de video conferência

Prof.ª Dr.ª Alva Martinez Teixeira/ Universidade de Lisboa


Prof.ª Dr.ª Maria Zaira Turchi / UFG


Prof. Dr. Sergio Guilherme Cabral Bento / UFU


Prof. Dr. Erick Gontijo Costa / UFU – PNPD CAPES

FERNANDA CRISTINA DE CAMPOS

**Linguagem, imaginação e imagem:
manifestações do numinoso em Dora Ferreira da Silva**

Tese de doutorado apresentada para a defesa ao Programa de Pós-graduação em Letras, Curso de Doutorado em Estudos Literários do Programa de Pós-graduação – Mestrado e Doutorado – (PPGLET) da **Universidade Federal de Uberlândia (UFU)**, como parte de obtenção de título de Doutor em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, Representação e Cultura

Orientadora: Dra. Prof.a Enivalda Nunes Freitas e Souza

UBERLÂNDIA

JULHO / 2018

Para Lucas, Davi e Chris

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela proteção e sustento desde sempre.

Ao meu esposo, Christiano Rios da Silva, pelas incontáveis vezes em que me fez enxergar a vida de forma mais ampla, o que me trouxe conforto em meio às angústias de uma pesquisa. Digo isso sem nem mesmo mencionar seu incentivo e encorajamento imensuráveis.

À minha mãe, Cleusa Maria Campos, pelo seu amor incondicional e por ter ofertado aos meus filhos todo o cuidado necessário enquanto eu me ausentava por conta dos compromissos acadêmicos.

Aos demais membros da minha família querida, Anderson José de Campos, Tiago Verissimo de Campos, Daniela Souza Mendes de Campos, Neuma Rios da Silva, João Filgueira da Silva, pelo estímulo.

À Professora Enivalda Nunes Freitas e Souza, minha orientadora, pelo respeito com que me tratou durante toda a trajetória. Nossas interlocuções e o rigor de sua orientação me fizeram avançar e crescer acentuadamente. Agradeço, ainda, por ter sido um exemplo de educadora e servidora pública no que diz respeito à pontualidade, postura e entusiasmo com o trabalho que desempenha. Levarei sempre seus exemplos comigo!

Aos professores Dr. Érick Gontijo Costa e Sérgio Guilherme Cabral Bento, pela leitura atenta do meu trabalho, que resultou em valiosas sugestões na banca de exame de qualificação.

Aos professores, colegas e amigos do PPLET/UFU, pela parceria e pela amizade que cultivamos em tempos cheios de aflições e incertezas.

Aos participantes do grupo de pesquisa *POEIMA*, pelas contínuas oportunidades interdisciplinares de crescimento.

Aos professores, colegas e amigos da escola Estadual José Ignácio de Souza e do Colégio Batista Mineiro, pelo apoio e pela torcida.

Às minhas amigas Magda Dutra Sala Jou e Thaise Cassette, pelo amparo irrestrito em momentos em que a caminhada parecia impossível. Vocês são as irmãs que Deus me deu!

À Secretaria de Educação de Minas Gerais, pelos dois anos e meio de licença concedida. Sem a liberação seria impossível a concluir esta pesquisa.

Ao Colégio Batista Mineiro, principalmente à coordenadora Meire Ruth Melo, pela compreensão e pelo apoio na liberação de minhas atividades docentes e pela torcida incondicional.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, pela solicitude e cordialidade.

Desde que se coloque a linguagem em seu devido lugar, no extremo da evolução humana, ela se revela em sua dupla eficácia; infunde-se suas virtudes de clareza e suas forças de sonho. Conhecer realmente as imagens do verbo, as imagens que vivem sob os nossos pensamentos, de que vivem nossos pensamentos, daria uma promoção natural aos nossos pensamentos.

GASTON BACHELARD

Sem a ajuda dos poetas, que poderia fazer um filósofo já entrado em anos, que se obstina em falar da imaginação? Não tem ninguém para testar. Ele se perderia imediatamente no labirinto dos testes e contrastes (...)
Os poetas sempre imaginarão mais rápido que aqueles que os observam imaginar.

GASTON BACHELARD

(...)
Mas que o barco siga o roteiro, longe das margens!
Nem lágrimas, sorrisos, nada. Nunca se sabe.
Nossa coragem se aquece estranhamente em meio ao gelo do medo.
Partiremos, Deo concedente.
Essa alma que lavra em nossos peitos com suas garras sem piedade,
essa alma eqüina, do Mar, neptuniana, terá um dia seu porto de chegada?
Os marinheiros já estão cantando. Tudo está pronto. Só resta romper com os remos a segurança fixa das águas.

Já consultamos demasiado os mapas poeirentos
já traçamos as linhas mais sábias para cobrir e descobrir enigmas
com a convivência das ciências respeitáveis.
Basta! É hora de partir.

DORA FERREIRA DA SILVA

RESUMO

Esta tese percorre a obra lírica de Dora Ferreira da Silva com o objetivo de examinar as imagens poéticas em sua natureza onírica e sagrada, origem que remonta aos românticos e à psicologia das profundezas. O construto poético dorian parte de um imaginar que privilegia a celebração mítico-poética a partir de arquétipos que evocam as quatro substâncias cósmicas, o fogo, a água, o ar e a terra, transformando-as em uma arquipotência linguística. Assim, importantes percursos foram trilhados para que se obtivesse um estudo significativo desse lirismo: o do sagrado, o da linguagem, o da imaginação material e o das imagens. Para tais investigações, percorreu-se o itinerário fenomenológico de Gaston Bachelard, que, por meio da teoria da imaginação material, resgatou o valor da imaginação a partir da ordenação sistemática dos primeiros estudiosos desse tema, os românticos alemães, em especial Novalis. A concepção junguiana das imagens arquetípicas foi indispensável para que as apreciações se abrissem à plurissignificação das palavras-imagens. No desenvolvimento desta pesquisa, recorreu-se ainda aos estudos de Rudolf Otto, Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche, Gilbert Durand, Benedito Nunes, Hugo Friedrich, Michael Hamburger, pesquisadores que reconhecem a trajetória lírica assentada nas experiências que interligam devaneios, pensamentos e imagem. Ao final, reconheceu-se na poesia de Dora Ferreira da Silva um lirismo em estado puro ao adentrar esferas numinosas, conservando e multiplicando a força vital da poesia em pleno contexto da literatura contemporânea.

Palavras-chave: Dora Ferreira da Silva. Novalis. Gaston Bachelard. Sagrado. Linguagem. Poesia

ABSTRACT

This thesis covers the lyrical work of Dora Ferreira da Silva and aims at examining the poetic images in their dreamlike and sacred nature, an origin that refers to the romantics and to the Depth Psychology. Her poetic construct ranges from an imagery that privileges the mythical-poetic celebration based on archetypes that evoke the four cosmic elements, fire, water, air and earth, transforming them into a powerful linguistic construct. Hence, important courses were followed in order to obtain a meaningful study of this lyricism: the sacred one, the linguistic one, the one of the material imagination as well as the one of the images. . For such investigations, Gaston Bachelard's phenomenological itinerary was traversed, which, through the theory of material imagination, retrieved the value of imagination from the systematic ordering of the first scholars of this subject, the German romanticists, especially Novalis. The Jungian conception of the archetypal images was imperative for the appreciation to open to the plurisignification of the image-words. While this research was carried out, we also invoked the studies of Rudolph Otto, Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche, Gilbert Durand, Benedito Nunes, Hugo Friedrich and Michael Hamburger; researchers who recognize the lyrical trajectory founded on experiences that interconnect daydreams, thoughts and image. In the end, in the poetry of Dora Ferreira da Silva, pure lyricism was recognized while entering numinous domains. This conserves and multiplies the vital force of poetry in the context of contemporary literature.

Keywords: Dora Ferreira da Silva. Novalis. Gaston Bachelard. Sacred. Language. Poetry

LISTA DE POEMAS ANALISADOS

<i>Recado</i>	28
<i>A Flagelação</i>	38
<i>Natal</i>	46
<i>Perigo no mar</i>	51
<i>Ícone de São Francisco</i>	63
<i>Noite filosófica</i>	63
<i>Sem título</i>	76
<i>Título I</i>	80
<i>Título II</i>	80
<i>Itatiaia Terrestre e Celeste</i>	92
<i>Itatiaia</i>	94
<i>Utopia</i>	116
<i>Não a palavra</i>	132
<i>Não me despeço</i>	136
<i>Esquecer-se</i>	148
<i>Sibila o vento</i>	152
<i>Conchas I</i>	171
<i>A porta</i>	177
<i>A ORIGEM I Crônicas dos Bulliarattis Bulliaris Bugliari</i>	191
<i>Epílogo</i>	202
<i>Posfácio</i>	204
<i>Ema e filhas</i>	208
<i>Conchas II</i>	212
<i>Conchas III</i>	216
<i>Conchas V</i>	217
<i>Conchas VI</i>	218
<i>Canto II</i>	221
<i>Canto IV</i>	225
<i>A Pedra Mandala</i>	231
<i>O Poema</i>	237
<i>Gritos</i>	246
<i>Criar</i>	259

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. DORA FERREIRA DA SILVA: CONCEPÇÃO DE UMA QUENOSE POÉTICA	
1.1 Dora Ferreira da Silva: criação poética como experiência numinosa	28
1.2 O numinoso no universo greco-poético	49
1.3 A experiência mítica entre a Poesia e a Filosofia	56
1.4 Uma voz profética no contexto de poesia contemporânea	71
2. CONCEITOS FUNDAMENTAIS DO FAZER POÉTICO NO PRIMADO DA IMAGINAÇÃO E DA LINGUAGEM	
2.1 A magia da linguagem poética na potência criadora de imaginação	85
2.2 Novalis e Baudelaire: fragmentos de uma poesia imaginada em Dora Ferreira da Silva	89
2.3 Gaston Bachelard e Dora Ferreira da Silva: a imaginação material e suas ressonâncias poéticas	106
2.4 Gilbert Durand: os insólitos ataques contra a imaginação simbólica	120
2.5 Pensamentos acerca do fenômeno poético no acontecer da linguagem	131
2.6 Linguagem, mito e poesia	150
3. RETRATOS DA ORIGEM: UM LIRISMO EXPERENCIADO NO DESAPRUMO DA LINGUAGEM	
3.1 Retratos-poemas: revelação de um lirismo imaginado	158
3.2 <i>Retratos da origem</i> : concepções líricas na saga do dizer poético	169
3.3 Poesia e linguagem pelas vias do fogo arcaico	176
3.4 A catábase como fundação dos caminhos da origem	191
3.5 Retratos de Conchas: formas singulares de um lirismo	207
3.6 A anábase como cânticos consagrados à Itatiaia	220
4. IMAGENS POÉTICAS DE UMA POESIA FUNDADA NA MATÉRIA SONHADA	
4.1 Poliedros e mandalas: imagens de devaneios cósmicos	229
4.2 Poema não ensina	237
4.3 O Cosmos como matéria sonhada	244
CONSIDERAÇÕES FINAIS	259
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	265

INTRODUÇÃO

Uma alma sustentada pela poesia

*A alma não vive ao fio do tempo.
Ela encontra o seu repouso nos
universos imaginados pelo devaneio*
Gaston Bachelard (2009)

Esta seção dá início a minha tese de Doutorado intitulada “Linguagem, imaginação e e imagem: manifestações do numinoso em Dora Ferreira da Silva”. Nesta pesquisa, analiso a obra lírica de Dora Ferreira da Silva, a partir de estudos concentrados na linguagem em sua intrínseca experiência com a imaginação, sem deixar de considerar o trajeto simbólico e fenomenológico das imagens. O itinerário escolhido por Dora, ao compor sua poesia, impõe-se como inesgotáveis formas de valorizar o trabalho com a palavra poética. Trata-se de um poetar que atravessa o psíquico do leitor e deixa a sensação de que o mundo e o próprio ato de imaginar podem ser compreendidos por outros vieses, os quais não se caracterizam apenas pela busca de um contato tangível com o real. Refiro-me, pois, a um lirismo que transpõe o perceptível, ao transformar as imagens sonhadas em um processo que as redimensiona em um construto linguístico cujo valor essencial é o devaneio poético.

Cumpre ressaltar que na poesia dorianiana a imaginação se deixa revelar como princípio criador presente na renovação da linguagem ao se revelar como berço de ricas simbologias, mitos e arquétipos, vinculados a uma operante ação onírica. Nessas condições, os versos aproximam o leitor de experiências singulares, como o marulhar das águas, que se personifica em poderosos braços da Grande Mãe a embalar sua filha Terra ou mesmo o sibilar do vento, que anuncia esferas numinosas. Essa aproximação decorre do fato de que tal poesia tem como fim o diálogo com mundos compostos por cenários arcaicos que aludem a uma busca irremediável do sagrado. Dito de outra forma, é como se a poesia, movida pela força do ritmo e da plurissignificação das imagens, transformasse em acesso a Origem, a qual deve ser compreendida a partir do regresso de deuses e deusas ao seio poético. Assim, no imo do seu fazer poesia, destacam-se movimentos de descida, as catábases, juntamente com os de subida, as anábases, que referendam toda uma trajetória espiritual, que é intrigantemente acionada pelos devaneios da poeta.

Interessante também se faz notar que a busca pelo sagrado ocorre por meio do exercício poético consolidado em vocábulos criteriosamente escolhidos, os quais dão corpo às imagens primordiais. Frente a esse cenário, ao longo da caminhada no processo de

doutoramento, busquei enfocar o trabalho com a linguagem, o qual se traduz em cantos que reimaginam atitudes humanas circunscritas no cosmos imagético. Isso, por sua vez, possibilitou intercursos com outras vertentes do saber, como a Filosofia fenomenológica das imagens. Saliento que as análises empreendidas evidenciaram um fazer poético que nunca almejou ser panfletário ou instrumento de interesses locais. Pelo contrário, a escrita de Dora sedimentou um lirismo que enfoca o transcendente, sem deixar de evocar os elementos naturais. Trata-se de um construto linguístico-poético em que o imanente, apostado na essência dos elementos, alude ao sagrado.

Ao me debruçar sobre a feitura da tese, elegi a imaginação e a linguagem como caminhos a serem trilhados para a obtenção das análises mitopoéticas. Assim, em meio ao estudo realizado, pude compreender que os versos dorianos transcendem mera transposição de cadeias de significados e, por isso, extrapolam “verdades” que se confabulam como repercussões do que fora representado. Sob esse prisma, afirmo que em Dora, a imaginação deixa de ocupar o segundo plano, e passa a figurar como construto primoroso, ao deixar o porão e passar a habitar todo o engendramento poético. As palavras movidas pelo ritmo semântico se condensam em mensagens que acenam para enigmas e mistérios promovidos por um “poetar-pensante”, como bem destacou a filósofa Constança Marcondes Cesar (CESAR, 1999, p. 477).

A vida de Dora foi marcada por inúmeros expedientes: o poético, o filosófico e os intensos e apaixonantes exercícios de tradução. Foi capaz de transitar o mundo do pensamento e da imaginação sem prejuízo para nenhum e sem perder a simplicidade do viver... Amante das palavras, amante da música, amante da natureza e do ser... Andarilha no sentido mais extremo e singular, até porque o deslocamento lhe fora essencial na convivência com múltiplos universos. Engendrou vocábulos mágicos e, apesar da atmosfera contemporânea, tecnicista, persistiu em divulgar a literatura no mais alto grau místico. Ouso dizer que foi uma militante místico-religiosa, lutando por uma educação plena e poética com o seu mais fino instrumento, a palavra encantada. E afirmou que se pudesse resumiria sua vida em uma única palavra: *paixão*, *appassionata*; expressão que serviu para o seu último livro, *Appassionata*, deixado em prelo. Aos 86 anos, Dora conclamava com fervor a autenticidade da poesia vivida pelos românticos alemães, reafirmando que “a poesia forma a bela sociedade – a família mundial – a bela economia doméstica do universo”

Dora com seu primeiro livro, agraciado com o prêmio *Jabuti*, *An-danças*, tem sua trajetória delineada com sucesso. *An-danças* reúne escritos que datam de 1948 a 1970, e precede várias outras publicações: *Uma via de ver as coisas* (1973), *Menina seu mundo* (1976), *Jardins (esconderijos)* (1979), *Talhamar* (1982), premiada com o prêmio *Pen Clube de São Paulo*, *Retratos de Origem* (1988), *Poemas da estrangeira* (1996), premiado, também, com o *Jabuti* e *Poemas em fugas* (1997). Em 1999, todos esses livros foram reunidos em uma única obra completa intitulada de *Poesia Reunida* (1999), que foi contemplada pelo prêmio *Machado de Assis*, da Academia Brasileira de Letras. Ao longo dos anos, outros livros de poemas são publicados: *cartografia do imaginário* (2003), *Hídrias* (2004), contemplado, também, com o prêmio *Jabuti*, *O Leque* (2007), *Appassionata* (2008) e *Transpoemas*, (2009).

Avalio que a riqueza de seu processo criativo se evidencia nas imagens que evoca, por meio do sistema simbólico e das reflexões acerca da Poesia, ao mesmo tempo em que faz emergir plêiades de imagens fundadoras de mundos arcaicos universais e atemporais. Não se pode esquecer, ainda, das ruínas de espaços históricos que se projetam ao olhar contemporâneo. Refiro-me a voos leves e instantâneos de pássaros; florestas virgens e vistosos jardins; inusitadas pedras e alquímicas mandalas; leitos de rios densos e calmos; insetos sortidos e multicoloridos, além de flores que se condensam em sintagmas instauradores erigidos de um campo linguístico inconfundível. Seu lirismo descerra devaneios que tocam o psiquismo do leitor e o fazem contemplar uma estética laborada pela força imaginativa.

É notório perceber que, em Dora, o poema é ato original consumado pela imaginação que se move em constante labor com a linguagem, pois, sem o exercício e a ponderação voltados à palavra, não há reinvenção imagética. As imagens são concebidas como fonte primeva, que condiciona a estrutura lírica a uma comunicação com potências sacras. Nesse percurso, o sagrado atravessa o modo de fazer poético, o que demanda uma verificação acerca da estrutura mítica e mística. A imaginação é tomada como o autêntico exame acerca do imaginário de uma obra, tendo como apoio a fenomenologia da imaginação material, que recolhe na natureza dos elementos fundantes os principais devaneios poéticos. E, por último, o estudo do construto linguístico-poético ocorre em experiência responsável não só pela organização de uma lírica mística, mas também por todos os outros experimentos ligados às investigações das imagens.

Sob o tecido desse poetar, a linguagem poética tem a capacidade de revigorar as imagens referentes aos elementos cosmológicos por meio de metáforas e de metonímias que se formam e consolidam símbolos que se refazem em infindas ressonâncias, em uma

experiência linguístico-poética. É, indubitavelmente, uma obra singular capaz de romper com o silêncio entre o imanente e o mítico, fazendo prevalecer a força de criação arquetipal em matéria linguístico-poética onde são solidificados enigmas que envolvem a vida e os seus desafios existenciais. São vozes líricas que conduzem o leitor a uma esfera mágica em que as imagens não devem ser concebidas como inserção entre o “eu” e o mundo, mas, conforme aponta Vilém Flusser, filósofo e amigo da poeta, elas devem ser tomada como mediação entre o “sujeito e o transcendente” (FLUSSER, 1999, p. 423).

É pelo entendimento da linguagem movida por uma feição intrínseca com esferas sacras que os arquétipos e mitos são conclamados na produção dessa obra, o que conduz esta investigação ao estudo do construto poético-linguístico assomado às potências da imaginação criadora. A poesia dorianiana torna-se convite a uma inserção no reino da palavra trabalhada por imagens que acenam a um *locus* que reverencia o irremediável contato com o sagrado.

O construto poético se transforma, portanto, em rito cujos temas da tradição literária são evocados a partir dos mais singelos componentes do cosmos, transformando flores, folhas, ondas, musgos e rios em assuntos poéticos da mais alta abordagem. A sua modernidade expressa-se na configuração simples da existência, consagrando pelo modo de contemplar, ou melhor, por “vias” iluminadas “de ver as coisas”. Para Dora, cada elemento da natureza traduz-se na recriação de uma bela imagem cósmica em que a poesia se exprime em traços de origem arcaica, mística e misteriosa e, por isso, projeta o leitor a uma experiência poética singular.

Ezra Pound, a propósito de reflexões sobre poesia, afirma que a verdadeira obra lírica excede em domínios de arte por ser “trabalho para uma vida inteira” (POUND, 1976, p. 11). Por esse ângulo, o projeto poético de Dora instiga um movimento em direção ao seu percurso existencial. Em entrevista ao poeta e amigo Donizete Galvão, a poeta destaca que desde pequena foi movida a conhecer a criação artística em seus mais diversos campos: desenho, música, dança e poesia. Dessas, a poesia era seu prazer maior.

O amor pelos versos advém de uma herança de tempos primordiais: “escrevia na mais perfeita inocência, numa espécie de paraíso. (...). Era um impulso forte, vindo do coração. Na verdade, não descobri a literatura e, depois, a poesia. Descobri a poesia direto. Vida e poesia para mim estão permanentemente entrelaçadas” (GALVÃO, 2015, s/p.). Notório se faz notar que o poeta Ivan Junqueira circunstancia o pensamento dorianiano de forma semelhante, ao afirmar que os reflexos observados na escrita da poeta são oriundos de uma

trajetória marcada por uma fidelidade que “vem dos primórdios de sua formação literária e intelectual” (JUNQUEIRA, 2003, p.7).

Em uma investigação acerca do universo lírico dorianos, por meio de análises e de uma coleta minuciosa de depoimentos, Enivalda Nunes Freitas e Souza, em seu livro *Flores de Perséfone: a poesia de Dora Ferreira da Silva e o sagrado* (2013), estabelece a inserção da poeta na esfera do sagrado por meio da manifestação da natureza e de elementos míticos, destacando como mitologema dorianos os mitos de Perséfone e de Orfeu. Segundo Souza, na atualização desses mitos, Dora extrai um pensamento chave sobre a potência da linguagem poética, no que diz respeito à experiência dialética e integradora da linguagem, sustentando um estudo do itinerário poético a partir da teoria junguiana dos arquétipos:

Lidando com forças arquetípicas, o *sermo mythicus* da poeta recorre, circularmente, de obra a obra, ao imaginário dos quatro elementos, celebra as águas e as florestas, tece uma ponte entre São Paulo, Conchas, Calábria e Delfos, sempre reatualizando os mitos e recriando imagens. (SOUZA, 2013, p. 58).

Ampliando a noção de sagrado, pode-se localizar, também, as afluências de pensadores como Jung, Mircea Eliade, Rilke e da religião grega, além do ortodoxismo, do catolicismo e de poetas místicos. A vocação poética de Dora para uma religião cósmica a coloca diante de seus autores eleitos, ao propiciar não uma influência direta, mas sim encontros de sensibilidades e de pré-disposições poéticas. De todo modo, a sua concepção de poesia corrobora a noção de sagrado, que é compartilhada pelos autores de sua preferência, qual seja, a ideia de integração dos elementos da natureza, que envolve, sob a ótica junguiana, a incorporação do noturno. Nessa perspectiva, o mito de Perséfone, defende Souza, e sua alternância entre luz e sombras e a viagem ao desconhecido (que tanto atraiu Dora), configuram o périplo de sua poesia:

A errância de Perséfone na escuridão e a errância infatigável de Deméter atrás da filha configuram a falta e a busca, a provação e a espera, a luz atrelada à treva. Com duas forças se debatendo, Perséfone é a personificação do mistério do poema. (SOUZA, 2013, p. 89).

A pesquisadora aclara, por meio de uma sondagem, aspectos particulares da vida da poeta. Segundo Souza, Dora faz parte de uma família de seletos artistas e intelectuais. Seu pai, Sr. Theodomiro Ribeiro, tão aclamado por ela em seus poemas, era poeta. Havia um tio musicista, o qual possuía talento nato para o piano, além de sua tia Carolina Ribeiro (1892-

1982), que fez história em São Paulo como renomada pedagoga. E como ensaísta e tradutora, sua irmã Diva colaborou com as revistas dirigidas pela poeta.

E, além de poeta, Dora exerceu a função de tradutora, ensaísta e professora. Em uma época escassa de recursos tecnológicos, não mediu esforços para a criação de duas importantes revistas literárias: *Diálogo* e *Cavalo Azul*¹. Esse tipo de engendramento resultou de um espírito sempre criativo e inquieto, que a fez se lançar na realização, simultânea, de várias atividades sem que o brilho de suas ações fosse ofuscado, nem tampouco sua paixão por tudo que fazia fosse arrefecida.

Ao focalizar questões de natureza pessoal, é válido destacar o casamento de Dora com o filósofo Vicente Ferreira da Silva. Vicente era pensador intrépido que, com sua obra, promoveu pontes entre os conceitos lógicos da Matemática, da Filosofia, da Mitologia e da poesia, a partir de diálogos com os principais pensadores do século XX, dentre os quais estão Willard van Orman Quine, Bertrand Russell, Alfred North Whitehead, Martin Heidegger, Edmund Husserl e Ernest Grassi. Essa união matrimonial fez com que Dora se enveredasse sobremaneira pelo diálogo entre a poesia e a Filosofia.

Em meados de 1937, o casal se estabelece na Rua José Clemente, em São Paulo, e logo funda uma “escola cultural”, conhecida como a *Casa do ser*. Tal residência tornou-se famosa ao receber intelectuais de vários campos do saber, os quais recorriam ao consagrado endereço em busca de conhecimentos gerados pelos diálogos sobre Filosofia, Música, pintura, dentre tantos outros assuntos que envolviam o campo da arte, recorda Dora. A esse respeito, Galvão ao entrevistar Dora, transpõe a fala da poeta:

Não era um salão literário como o de D. Olívia Penteado. Era o contrário de um salão. Tudo muito informal, sem periodicidade. Juntavam-se as pessoas mais díspares e as coisas aconteciam espontaneamente. Muitas vezes, o Vicente fazia conferências ou lia parte dos seus escritos. Gilberto Kujawski escreveu um artigo sobre esses encontros. Os poetas liam seus poemas (entre outros, Carlos Felipe Moisés, Rodrigo de Haro, Roberto Piva e Rubens Rodrigues Torres Filho nos anos 60). Ouvíamos música. Quando o Vicente se impacientava, era eu que fazia sala. Passavam por ali professores vindos da Europa. (...) Guimarães Rosa colaborou com um conto magnífico chamado “As garças”. Veio três vezes a esta casa da Rua José Clemente. As pessoas eram avisadas por telefone e todos compareciam. (GALVÃO, 2015, s/p).

¹ Fundada em 1955, por Vicente e Dora Ferreira da Silva, juntamente, com o grande amigo Milton Vargas, a revista *Diálogo* (1955 – 1963) teve dezesseis edições, depois das quais foi interrompida pela prematura morte de Vicente em 1963. Dora, ao perceber que não fazia sentido continuar com a revista sem o seu expoente maior, seu marido, resolve fundar uma outra revista cujo foco principal era a Literatura, *Cavalo Azul* (1964 -1965 – 1989). No novo empreendimento desafiador e necessário, a poeta pôde contar com o apoio de Vilém Flusser e de Anatol Rosenfeld.

O casal Ferreira da Silva gozou de uma arguta cumplicidade, que resultou em uma duradoura devoção à poesia, à Mitologia e à Filosofia, propagada e ampliada pelas atividades intelectuais. A esse respeito acrescentou a poeta ao ser entrevistada:

Vicente fundou o Colégio livre de Estudos superiores. O pessoal remanescente da Semana de 22, como Oswald de Andrade, participava. Iam professores da USP como Ítalo Bettarello, anarquistas, freis dominicanos como Frei Rosário e Frei Benevenuto Santa Cruz (que fundou e dirigiu a editora e livraria duas cidades). Surgiam discussões acaloradas e em meio à polêmica os freis saíam movimentando seus hábitos brancos. Antônio Candido fez uma bela conferência sobre os Quartetos de T.S.Eliot. (GALVÃO, 1999, s/p).

Vicente Ferreira da Silva não apenas compartilhava seus pensamentos com a esposa, mas também confiava à sua cúmplice toda a transcrição de seus postulados filosóficos. Como o filósofo só escrevia à mão, a lápis e em letra miúda, Dora, pacientemente, datilografou cada linha de todos os seus postulados, tornando-se escriba moderna. Posteriormente, o trabalho de Rodrigo Petrônio compilou os escritos de Vicente em três volumes, os quais foram intitulados *Obra Completa*.

No que tange ao contexto da docência, unidos e motivados pelo saber de ensinar, Dora e Vicente, sem qualquer vínculo empregatício, foram professores ao longo de toda a sua vida. Juntos deixaram um extraordinário legado filosófico-poético à Cultura brasileira. Para o casal, a discussão em torno do mito e da poesia extrapolou os campos da Filosofia e da Antropologia, o que demandou do filósofo uma volta, com lisura, para a esfera mais genuína da linguagem: a escrita poética. É válido salientar que o percurso foi alcançado com êxito, graças ao papel de Dora como importante interlocutora. Ela sempre lia de forma crítica os poetas estudados pelo marido, além de atuar como tradutora, o que foi primordial para as pesquisas do filósofo brasileiro, uma vez que ele não dominava o idioma alemão. O amor destinado à poesia e à cumplicidade do casal moveu Dora, em um vigoroso entusiasmo, a traduzir Novalis, Baudelaire, Nietzsche, Hölderlin, Rilke, Heidegger, Jung, T. S. Eliot, Paul Valéry, Saint-John Perse, D. H. Lawrence, dentre muitos outros pensadores modernos, como ela mesma afirma:

Vicente voltou-se mais para o pensamento alemão, para os românticos alemães. Tinha interesse por Novalis. Naquela época, em São Paulo, as livrarias eram paupérrimas. Eu ia à Biblioteca Municipal copiar dados sobre Novalis ou trechos de Novalis. Eu tinha um caderno preto com pensamentos de Novalis. Isso para ajudar o trabalho de Vicente. Em São Paulo, não havia

livros de Novalis. As editoras não se arriscavam. Quem iria ler Novalis? (GALVÃO & MARTINS, 2015, s/p).

Por outro lado, mesmo envolta nesse ambiente de extraordinária interlocução, a obra poética de Dora não se filia academicamente à Filosofia, ainda que toda a matéria plasmada venha eivada de tonalidades filosóficas. É notável, ainda, que as epígrafes de Novalis e de Heráclito acentuam a grandeza de sua lírica e acenam para um diálogo permanente coma a tradição filosófica e outros colóquios. Vilém Flusser, filósofo e crítico, ao analisar os poemas do primeiro livro da poeta, *An-danças*, observou que “ler Dora significa mergulhar num universo onde tudo é literalmente novo. Podemos criar mapas de um tal universo. Seriam como mapas da América do fim do século XV. (...) os poemas (de Dora) surpreendem e fascinam como tudo o que ainda não foi descoberto” (FLUSSER, 1999, p. 421). O que justifica um ilimitado expediente poético.

Flusser ainda pontua que Dora “não se vê livre para fazer poesia, mas é apenas livre quando faz poesia. Para ela, arte é engajamento, oração; e espontaneidade é pura intenção” (FLUSSER, 1999, p. 421). Tal afirmação não significa que a poeta não pense a poesia conscientemente, negando sua esfera estrutural e lógica. Pelo contrário. A base lírica de sua poesia é sustentada por um rigor linguístico altamente estruturado desde *An-danças* até seu último livro póstumo, *Trans-poemas*. Esse rigor poético-linguístico perpassa tanto o campo semântico quanto a esfera simbólica. Em outras palavras, tal itinerário poético é gerado por uma imaginação arrebatadora, apurada por uma ordem lírica capaz de ascender à natureza humana, libertando-a de suas vontades em um lançar-se contínuo à adoração de um cosmos reimaginado e deificado.

No estudo das imagens, o sagrado e o natural compartilham da mesma esfera linguística, o que produz a tensão e a inquietude verificadas no lirismo dorian. Dora empreende sua lírica almejando interligar a essência sacra outrora perdida ao cosmos e à vida humana por meio da constante renovação da palavra centrada na reinvenção dos mitos conclamados pelas imagens primordiais do cosmos, o ar, a água, a terra e o fogo.

Diante da pesquisa que engendrei para a produção desta tese, ousou afirmar que pensar a poesia de Dora é enveredar-se por um percurso imagético e mítico em que a imaginação se faz por meio da intelectualização do rítmico e do semântico, que se imbricam em uma estrutura lírico-polifônica, como bem atesta sua fortuna crítica.

A poesia como um destino de vida: metodologia e trabalho

Ao conceber as investigações, pude perceber que a escrita poética de Dora Ferreira da Silva ressoa experiências densas e profundas de exaustivo trabalho com a linguagem. A escrita não é apenas ato de comunicação, mas forte pulsão de vida. Isso ocorre não apenas na criação poética, mas também em cada percurso escolhido pela poeta. Assim, suas traduções, seus ensaios crítico-filosóficos e seu engajamento político são desempenhados com vistas a, antes de mais nada, manter essa pulsão.

Ao lançar um olhar sobre o lirismo, problematizo que este é modulado pelo anseio intrínseco de conceber a vida pela vontade poética, entendimento revelado na escrita. Sua via de interlocuções ultrapassa, pelo construto linguístico, o simples modo de recortar o real, permitindo que novos mundos imaginados sejam vislumbrados. Diante de tais afirmações, ancorada no conjunto da obra dorianiana, postulo, nesta tese, que o labor expressivo com a linguagem é culminante em seu modo de fazer poesia, o que configura uma Dora Ferreira da Silva que comunga da mesma envergadura de poetas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral. Há, também, um reconhecido espelhamento em poetas de suas preferências tradutórias, quais sejam, Novalis, Hölderlin, T.S.Eliot, John Donne, John Keats, Rainer Maria Rilke, além dos místicos. Segundo Ivan Junqueira, Dora possui um “domínio cabal” e muito requintado, ao tecer imagens fundadas em expressões linguísticas e semânticas altamente elaboradas. Para o poeta e crítico literário, encontra-se presente nesta poesia uma pulsação rítmica, que é resultante de um intenso trabalho semântico que se transforma em “música verbal que anima a poesia” em que o “significado jamais colide com o significante, antes o acompanha e de tal forma nele se dissolve” (SILVA, 1999, p. 409).

Nessa via, concebe-se o lirismo de Dora acima de qualquer busca de significado, rumo a uma configuração numinosa pelo canto, não podendo ser decodificado em conceitos ou interpretações ingênuas. Sua poesia parte de um imaginar que se transpõe a uma celebração mítico-poética, tendo como ponto de partida o mergulho em imagens calcadas nos quatro elementos, como se verifica no metapoema intitulado “O poema”²: “Poema não ensina: é pedra flor ar e terra/fogo também, não escolhido, mas colhido entre coisas de passagem/pelas mãos de um andarilho, música melodiosa/dissonante em claves que se alternam” (SILVA, 1999, 404).

² Este poema é analisado e interpretado no quarto capítulo e tem como aporte preponderante a teoria da imaginação material, de Gaston Bachelard.

Alvitrei, no desenvolvimento desta tese, enveredar-me por um percurso de pesquisa poética que se configura pelo ato de se deter à profusão mitocrítica, reivindicando uma atenção especial aos estudos fenomenológicos de Gaston Bachelard, principalmente, no que tange às análises das imagens. Calcada na imaginação material, procurei analisar os poemas tendo como apoio a sistematização hermenêutica da ritmoanálise das quatro substâncias cósmicas que, conforme estabelece o filósofo francês, é a “classificação pelos elementos materiais fundamentais que deve aliar mais fortemente as almas poéticas” (BACHELARD, 2002, p. 4).

No percurso da pesquisa, pude observar que a lírica doriana se sustenta a partir de devaneios poéticos que elegem, pelo construto poético-simbólico, uma matéria como motivo para os versos. Amparando-me no itinerário fenomenológico bachelardiano, constatei a renovação crítico-literária a partir da reimaginação das imagens, tendo como ponto de partida a natureza onírica, responsável pela deformação da imagem, que a transforma em uma arquipotência da linguagem. Nessa via, o lirismo atinge o seu objetivo por meio da escrita, que vai além da organização das imagens primeiras, em uma reinvenção dinâmica das imagens, que culmina em “matéria onírica e densa que é um alimento inesgotável para a imaginação material” (BACHELARD, 2002, p. 20).

Além das investigações fenomenológicas acerca da imaginação material, nas análises realizadas, eu me deparei com a necessidade de lançar um olhar sobre confluências com as hermenêuticas restauradoras sustentadas pela crítica do imaginário, principalmente, no que diz respeito aos trajetos realizados por Gilbert Durand. Refiro-me, mais especificamente, às resistências da imaginação e à recolocação do ato imaginativo como potência basilar para a criação artística. Dito isso, pontuo que foi elemento de interesse desta pesquisa a grande contribuição de Durand, quando este resgata os pensadores que negaram posturas dicotômicas à produção artística modelada pela fantasia. Na esteira de teóricos levantados por Durand, que resistiram à longa tradição iconoclasta estão os românticos alemães, em especial, os tratados de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (Novalis), além de críticos, poetas e filósofos como Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Rudolf Otto, Mircea Eliade e Carl Gustav Jung.

Conforme já apontei nesta tese, a vasta maioria desses estudiosos tiveram textos traduzidos por Dora. Devido a isso, não me furtei à necessidade de considerar como amparo teórico-metodológico desta pesquisa, também, esses autores, visto que se trata de estudiosos que, consciente ou inconscientemente, são arrolados na produção poética de Dora.

Já o arcabouço crítico-teórico está situado, sobretudo, nas obras de Benedito Nunes, Hugo Friedrich, Käte Hamburger, Michael Hamburger, Otávio Paz, e Mário de Andrade. Opto por ressaltar que com o objetivo de melhor compreender o construto poemático dorian, busquei colher poemas esparsos ao longo de sua produção lírica.

A obra de Dora Ferreira da Silva revela-se como um berço imagético que engendra uma poesia em estado puro ao penetrar na essência do sagrado. Para analisar e compreender as metáforas geradoras de imagens e símbolos, fiz a escolha do método fenomenológico e da mitocrítica, sobretudo no que concerne à investigação do imaginário.

Ordenação da pesquisa

Ao longo do trabalho de análise, recorri à intrínseca busca pelo sagrado, por se tratar de um eixo temático que sustenta a análise da poesia dorian. Um outro eixo temático a que recorri, por semelhante razão, foi o do trabalho experimental com a linguagem, movido pela profícua imaginação responsável pela riqueza do construto imagético. Diante do que encontrei, tomei a decisão de selecionar poemas que beneficiaram a discussão dos temas que englobam, sobretudo, o sagrado e a reflexão acerca da linguagem calcada na reverberação dos elementos naturais, enfocando, assim, como resultado a compleição de um lirismo órfico. Em cada análise, foram retomados mitos, símbolos e arquétipos com o objetivo de ampliar os estudos da teoria do imaginário nessa poesia.

Nesta tese, apresento quatro capítulos. No primeiro, intitulado *A poesia mística de Dora Ferreira da Silva: concepção de uma quenose poética*, lanço um gesto de interpretação voltado às questões do sagrado, no transcorrer da análise. Esse é o ponto de partida para a elaboração poética realizada. É válido apontar, enquanto discorro acerca das sendas percorridas na análise, que a obra de Dora Ferreira da Silva reivindica um estudo profundo, no que tange ao numinoso, o que exige uma demanda de reflexão sobre a existência humana ligada às esferas transcendentais. É então que se enfatiza o modo de fazer poesia calcado em uma essência gnóstica, que se volta para a criação poética. Nessa seção, enfoco o sagrado como vivência místico-poético, que ocorre por meio de colóquios com a Psicologia junguiana e com a Filosofia.

No segundo capítulo, *Conceitos fundamentais do fazer poético no primado da imaginação e da linguagem*, aceno para uma revisitação crítico-teórica de relevantes postulados filosóficos que discutem a potência criadora da imaginação e da linguagem

poética. Na escritura dessa estrutura linguístico-poética, observo que a imaginação se torna égide do processo de criação, que abarca os impulsos do inconsciente sem ignorar o pensamento racional. Isso posto, destaco que nesse segundo capítulo, procedo a uma reavaliação dos estudos sobre a imaginação associada às análises das imagens e da linguagem, tomadas como fundamentos teóricos imprescindíveis para a contextualização de novos rumos seguidos pela poesia na Era moderna.

No terceiro capítulo, intitulado *Retratos da origem: um lirismo experienciado no desaprimento da linguagem*, recorro ao quinto livro de poemas de Dora, *Retratos da origem*, como *corpus* exclusivo. Essa especificidade é elemento de descontinuidade do que é proposto nos demais capítulos, nos quais são trabalhados poemas diversos colhidos do conjunto poemático dorian. Trata-se de uma obra que reclama uma reflexão acerca da existencialidade em seus primórdios, assim como a essência e o vigor de uma trajetória ancestral pensada e elaborada em forma de poesia. São vidas reimaginadas pela linguagem poética, que se organizam a partir de imagens íntimas, porém, pertencentes a um passado longínquo. O lirismo que eclode dos versos pauta-se na matéria e na forma, sendo moldado pela linguagem, de forma dialética, no esquecimento e na lembrança.

É perceptível, nesta obra, que cada palavra foi colhida e ordenada nos versos banhados de ritmo e compostos por uma ousada organização gráfica, consolidados pelos encavalgamentos e elisões semânticas. Esclareço, para avançar, que em relação à secção desse *corpus*, parece ter havido, por parte da poeta, uma elaboração poética *sui generis*, principalmente, no que se refere aos temas, os quais se resumem à tônica da subsistência, da identidade, da morte e da revelação transcendental. A voz poética empregada, no rememorar de sua família ancestral, reinventa outros mundos, cujo lirismo se coaduna a um ritmo sempre novo e atemporal. Dessa forma, essa família deixa de ser uma herança apenas da poeta e se torna paradigma abissal de um construto poético e existencial. As análises enfocam os retratos-poemas, que são revelações de um lirismo imaginado, concebidos por meio de concepções lírico-poéticas elaboradas na saga poética do dizer.

No quarto capítulo, *Imagens poéticas de uma poesia fundada na matéria sonhada*, realizo um mapeamento cósmico das imagens poéticas na obra de Dora Ferreira. Ressalto que, para as análises imagéticas, foram imprescindíveis os estudos fenomenológicos de Gaston Bachelard no que concerne aos estudos dos devaneios poéticos e à imaginação material. Como referência, tomei por base o trabalho de linguagem assomado às fontes cosmogônicas, como das substâncias elementares como o fogo, o ar, a água e a terra. Assim, por meio de

mergulhos em um voluptuoso berço de imagens poéticas, que são os poemas de Dora, cada matéria é destacada em composição com o estudo da linguagem.

Após o quarto capítulo, apresento as considerações finais, *Cogitos de uma poesia imaginada*, em que os resultados da pesquisa sublinham o arguto exercício das constelações de imagens trabalhadas e fundadas pelo construto linguístico-poético assomado ao ritmo sensível e ondeante. A obra dorianana destaca-se pela compleição do que é indizível, o sagrado em sua configuração numinosa, revalorizado em pleno contexto de Literatura contemporânea manifesto pela ação imaginativa. Ademais, os arremates finais favoreceram reflexões acerca do papel de Dora em convívio com a poesia efervescente da década de 1980 e 1990, fazendo ressoar uma *poiesis* singular em pleno século XIX. Cada cogito acerca de seu itinerário assegurou que essa poeta e profeta contemporânea, de fato, oferece inesgotáveis leituras enquanto engendra uma poesia mística. Esse aspecto torna-se, por sua vez, o grau maior de sua modernidade, e leva o poeta Gerardo Mello Mourão a afirmar categoricamente que “não houve neste país mulher alguma de presença tão viva e de voz tão alta, na história de nossa escritura poética e de nossa escritura em geral” (MOURÃO, 1999, p. 32).

Tendo aclarado de forma sumariada a estrutura arquitetônica adotada para este trabalho, passo, neste instante, a apresentar o capítulo primeiro desta tese.

A POESIA MÍSTICA DE DORA FERREIRA DA SILVA:
CONCEPÇÃO DE UMA QUENOSE POÉTICA

1.1 Dora Ferreira da Silva: criação poética como experiência numinosa

José Paulo Paes, ao analisar os poemas de Dora Ferreira da Silva, afirma que o seu lirismo é movido por imagens primordiais simples, que se abrem para campos simbólicos diversos em que canto e ritual se tornam “indistinguíveis um do outro” (PAES, 1999, p. 410), o que sobreleva o sagrado ao seu mais alto nível, como no poema a seguir, presente no livro *An-danças*:

RECADO

Além do mundo que aderna
das carpideiras
dos caminhos sem esperança,
um ramo.
Um ramo verde e o vento que o balança.
Logo a manhã nascerá
sacudindo o seu manto crivado de pássaros.
Ouviste o riso? Baila no ar uma criança.
Dos altos patamares
desce em rutilância o recado do Arcanjo:
“ajoelhai-vos na terra, nos degraus do espaço,
no silêncio dos campos, na relva das colinas,
no alarido das ruas, não importa onde, ajoelhai-vos.”

Soa a tiorba, o vento dança
no arco-íris aproxima-se a Criança.
(SILVA, 1999, p.60).

Os seis primeiros versos desse poema, marcados por encavalgamentos rítmicos, dão destaque a ordinários elementos como ramo verde, o vento, as carpideiras e os pássaros. O “ramo verde” é imagem singela que revivifica a simbologia acerca da esperança e que no poema acena para o acontecimento mais sublime da cultura judaico-cristã: a vinda, em forma humana, do messias, do “Filho de Deus” à Terra.

O recado é antecipado pela voz poética que conclama o cosmo a testemunhar a descida do menino Deus. Imagens despretensiosas como “a manhã”, “o vento” e “um ramo” ganham sentido simbólico numa forma condensada de expressão: “logo a manhã nascerá / sacudindo o seu manto crivado de pássaro. / Ouviste o riso? / Baila no ar uma criança” (SILVA, 1999, p.60). Em plena personificação, a natureza transforma-se em sentinela a observar e vigiar os mínimos detalhes desse instante sublime. O espaço profano se prepara para a experiência de uma nova ordem transcendental dada pela linguagem poética.

Nota-se que os versos exigem uma leitura comedida, pausada, imposta pelas rupturas sintáticas dos encavalgamentos. As quebras rítmicas anunciam de modo tensionado uma ação

futura que é a chegada do menino Deus. É perceptível, ainda, que das sutis imagens do “ramo verde” e do “vento” emergem o sagrado, que se avoluma em potência pela forma poética trabalhada e pelo ritmo-semântico, resultando num harmonioso movimento que une o esplendor celeste à ordem cósmica. Há, pois, nesses versos a constatação de Paul Valéry de que a poesia é a “divinização da voz” pelo labor da linguagem lírica articulado pelo escritor (VALÉRY, 2007, p. 88). Assim, expande-se uma noção sacra na abertura de cada imagem, na voz que pronuncia cada verso antes mesmo do recado ser pronunciado pelo Arcanjo. É como se a anunciação fosse antecipada pela ordenação das imagens cósmicas.

Como é do próprio estado pueril, a criança divina é representada num contexto lúdico de dança e de riso, o que não invalida o estado sacralizado. Pelo contrário, o lúdico ratifica a condição divina do menino Deus. A linguagem e o ritmo conduzem a ludicidade presente na estrutura poemática como um jogo verbal que descreve o momento anterior à descida do Deus-menino para a esfera do natural, quadro quase não evocado por nenhuma forma literária. Parece-me relevante destacar que a narrativa bíblica, por exemplo, detém-se em relatar o essencial do nascimento e da infância de Cristo. O que intento destacar aqui é que dos quatro livros dos evangelhos, o de Lucas é o que descreve de modo mais particularizado o nascimento de Cristo e, mesmo assim, não deixa de ser sucinto nos detalhes:

Ora, havia naquela mesma comarca pastores que estavam no campo, e guardavam, durante as vigílias da noite, o seu rebanho. E eis que o anjo do Senhor veio sobre eles, e a glória do Senhor os cercou de resplendor, e tiveram grande temor. E o anjo lhes disse: Não temais, porque eis aqui vos trago novas de grande alegria, que será para todo o povo: “Pois, na cidade de Davi, vos nasceu hoje o Salvador, que é Cristo, o Senhor. E isto vos será por sinal: Achareis o menino envolto em panos, e deitado numa manjedoura”. E, no mesmo instante, apareceu com o anjo uma multidão dos exércitos celestiais, louvando a Deus, e dizendo: “Glória a Deus nas alturas, Paz na terra, boa vontade para com os homens.” E aconteceu que, ausentando-se deles os anjos para o céu, disseram os pastores uns aos outros: “Vamos, pois, até Belém, e vejamos isso que aconteceu, e que o Senhor nos fez saber. E foram apressadamente, e acharam Maria, e José, e o menino deitado na manjedoura. (BÍBLIA, Lucas, 2, 8 - 15).

Problematizo que os fatos ocorridos na esfera celestial não são descritos por nenhum autor dos Evangelhos, tampouco profetas do Antigo Testamento anteviram a vinda do messias dessa forma. Em outras palavras, em meio ao reduzido detalhamento, busca-se enfocar, essencialmente, a missão terrestre, o sacrifício, a morte e sua ressurreição. Em contrapartida, nos primeiros versos de “Recado”, há, pelas mãos da poeta, a mágica ordenação das palavras que passam a revelar de forma inusitada a descida do menino Deus num leve e inocente

bailar. O ritmo poético das imagens revela a esperança da redenção humana que se materializa nesse nascimento.

Assim, ao cotejar o poema com a narrativa do Evangelho de S. Lucas, vê-se que a aparição angelical bíblica legitima o sagrado, o que impacta e transforma a rotina profana. De fato, nos evangelhos, as manifestações hierofânicas antecederam o nascimento do Deus cristão. Por outro lado, no poema, o sagrado é evidenciado pelas imagens singelas da natureza e pelo lúdico bailar do menino Deus, sistematizados na estrutura rítmica dos versos evocadas pela voz poética que promove uma interlocução com o leitor: “Ouviste o riso? / Baila no ar uma criança. / Dos altos patamares” (SILVA, 1999, p. 60). A pergunta que é feita no poema chama a atenção dos homens para a inocência divina que se aproxima da Terra, embora esta seja misteriosa e assombrosa. Destaco, por conseguinte, que não se valoriza nos versos a ostentação do poder divino, mas a sua essência santificada no corpo pueril.

Diante do exposto, ousa afirmar que *Recado* define a mística trabalhada por Dora Ferreira da Silva em toda a sua obra, pois ao criar um estado ingênuo e pueril para representação de Cristo, a poeta tece o exemplo máximo da mística poética amparada na “inocência e gratuidade”, como afirma o teólogo Hubert Lepargneur, ao caracterizar a escrita mística no modo de fazer poesia: “Mística é inocência e gratuidade. Não é sacrifício (embora o martírio possa ser ato de mística) para obter-se uma graça. (...). Nisto, voa muito longe acima do rito. Mística é poesia, música; é abertura para o mistério” (LEPARGNEUR&SILVA, 1986, p. 63).

Afirmo, pois, que nesse sentido, o poema transforma-se em festa que promove uma plena comunhão com o sagrado, concebido por Otávio Paz como “participação com a alquimia mágica e a comunhão religiosa” (PAZ, 1982, p. 141). Há de se ressaltar que essa comunhão apenas é possível graças ao uso propício da palavra. O sobrenatural é remodelado pela linguagem e alcança inusitada forma de revelação. Assim, nos versos finais, o Arcanjo ratifica o que era sabido desde os primeiros versos pela natureza: o recado anunciado e decodificado pelo cosmos atento aos sinais: “desce em rutilância o recado do Arcanjo: / “ajoelhai-vos na terra, nos degraus do espaço, / no silêncio dos campos, na relva das colinas, / no alarido das ruas, não importa onde, ajoelhai-vos” (SILVA, 1999, p. 60).

Destaco, ainda, que o cosmo é simbolizado por singelas imagens como o ramo verde que pressentiu o inusitado, o nascimento da esperança antes mesmo da mensagem ser trazida pela grandiosa voz angelical advinda “dos altos patamares” (SILVA, 1999, p. 60). A voz do anjo evoca o nascimento do menino Deus, sendo reverenciado como “a criança” e não mais “uma criança”, como é nomeado nos primeiros versos. Dito isso, reitero que a linguagem é

continuamente trabalhada em cada detalhe como se vê na mudança do artigo definido “a”. Mudanças dessa ordem evidenciam a rede de significados lógicos da estrutura morfossintática, sendo o arremate surpresa do poema. Não se trata de uma indiferente escolha, saliente, mas de um jogo verbal bem pensado, em que o artigo definido consagra o ato sublime rememorado, inusitado, pela voz poética: o nascimento da criança, o menino Deus.

Em estudo acerca da poesia mística de Tauler, Dora juntamente com o teólogo Hubert Lepargneur compreendem a definição do ato místico como: “o homem está despojado de si mesmo, deixado num total abandono. Ele se abisma na vontade divina” (SILVA&LEPARGNEUR, 1997, p. 31). Há de se pontuar que na poesia mística o esvaziamento é dado pelo “eu” que se exaure na direção e na fusão com as forças divinas, processo nomeado “quenose mística”. Todavia, *Recado* subverte o conceito místico, isso porque é uma composição lírica que anuncia de maneira singular a deificação de Cristo que se dá pelo esvaziamento do ser divino que se traveste de menino a fim de promover sua missão no mundo. A santidade encarna-se em corpo de menino para cumprir sua missão na Terra.

Dessa forma, há uma inversão da quenose mística, visto que é o próprio Deus que se converte em criança, condição dependente, despojando-se de sua glória a fim de se manifestar à humanidade num ato de redenção. Notório se faz observar que Cristo, pela linguagem, revela-se de duas formas: uma “a-temporal”, em que, como criança, baila no ar antes de nascer; e outra “temporal”, em que, o Anjo ratifica o seu nascimento com um recado numinoso. Em meio a essa fluidez, destaca-se a leveza da composição poética mesmo diante do absurdo que é a transmutação de um Deus em homem, cuja iluminação é dada pelo bailar da criança.

Tendo como base os postulados junguianos, Enivalda Nunes Freitas e Souza retrata a imagem da criança como símbolo salvífico, pela sua força de renovação e completude. Assim, além de representação numinosa, a imagem da criança deve ser tomada como um arquétipo de um aperfeiçoamento ritual em constante repetição. Segundo Souza,

o arquétipo da criança vai exigindo, constantemente, uma repetição pelos cultos e uma renovação ritual: O Menino Jesus, por exemplo, permanece uma necessidade cultural, enquanto a maioria das pessoas ainda é incapaz de realizar psicologicamente a frase bíblica: “A não ser que vos torneis como as criancinhas.” (...). Acompanhando todo nascimento miraculoso, o poema é um prodígio de imagens luminosas que ofuscam e aniquilam para sempre o mundo avernal, cuja presença terrificante se dá pela imagem das carpideiras. Mas o que importa é o cenário esplendoroso do Menino sagrado. (SOUZA, 2009, p. 2-3)

Conforme explicitarei anteriormente, a obra de Dora Ferreira da Silva demanda um estudo profundo acerca do Sagrado. Nota-se que todo o conjunto de livros que compõe sua obra, sem exceção, comporta uma demanda de reflexão que envolve aspectos ligados diretamente ao sagrado. Seus poemas conclamam a ponderação da existência humana ligada ao mundo transcendente desde tempos arcaicos. O sagrado atravessa todo o modo de fazer poético de Dora da mesma forma que atravessa o leitor que vivencia o seu percurso lírico. Segundo José Paulo Paes, essa lírica tende a extrapolar o sentido de uma “confissão religiosa”, pelo fato de ser “uma natural disposição de sensibilidade” (PAES, 1999, p. 410) para manifestações hierofânicas.

Nessa perspectiva, a busca pelo divino é um aspecto crucial na escrita de Dora, e é o que acarreta, de certo modo, um estranhamento no leitor contemporâneo distante ou desacostumado com fenômenos sobrenaturais. Embora o homem moderno ignore seus anseios gnósticos, Otávio Paz, em sua obra *O arco e a lira*, observa que o mistério acerca do divino sempre chamou atenção do homem mesmo na contemporaneidade. A curiosidade em torno do sagrado se faz efetiva mesmo que se configure de modo “beligerante”, principalmente ao se tratar de poesia, cujo construto poético parece brotar da mesma fonte de onde advém o sagrado. A esse respeito, Paz afirma que

O mundo divino não cessa de nos fascinar porque mais além da curiosidade intelectual. A voga dos estudos sobre os mitos e as instituições mágicas e religiosas tem as mesmas raízes que outros interesses contemporâneos, como a arte primitiva, a psicologia do inconsciente ou a tradição oculta. (...) julgo que a poesia e religião brotam da mesma fonte e que não é possível dissociar o poema de sua pretensão de transformar o homem sem o perigo de convertê-lo numa forma inofensiva da literatura; de outro, creio que a empresa prometeica da poesia moderna consiste em sua beligerância frente à religião, fonte de sua deliberada vontade de criar um novo ‘sagrado’. (PAZ, 1982, p. 142).

Esclareço, para avançar, que conscientemente, Dora não almejou engendrar nenhuma invenção frente ao sagrado com sua poesia. Entretanto, sua poesia move-se indistintamente a esse tema, numa extrema necessidade de se revelar como essência e comunhão poética. Trata-se de um indizível pronunciar que se faz revelação num processo muito natural de escrita. Nas palavras de José Paulo Paes:

como o dão a perceber suas preferências tradutórias, Dora Ferreira da Silva pertence a linhagem daqueles poetas cuja palavra, fiel nisto às próprias origens. (...) Não porque queiram eles dar testemunho deliberado de sua adesão a esta ou àquela confissão religiosa, mas porque uma natural

disposição de sensibilidade os leva a ver o espaço fechado do material e do sensório que o espaço aberto da hierofanias. (PAES, 1999, p. 410).

Coadunando com as citações de Otávio Paz e José Paulo Paes, em entrevista, Dora declara a Donizete Galvão: “a parte espiritual é como um elemento condutor ou propulsor de minha vocação poética. Acho que o papel do poeta é parecido com o daqueles que levam a tocha na Olímpia. Mesmo que o mundo esteja dessacralizado, temos que acreditar que a vida é forte, transforma-se e cria novas saídas” (GALVÃO, 2015, s/p). Se necessário for classificar Dora, ou mesmo categorizá-la, para uma melhor orientação do leitor, poder-se-ia dizer que se trata de uma poeta mística, visto que ela concebe o fazer poético como ação genuína para um entrecruzamento com o sagrado. A sua poesia elege uma linguagem comparada a um ritual, a um canto que eleva o homem a uma consagração pela palavra poética, restituindo-lhe a sacralidade outrora perdida. Grosso modo, trata-se de uma escrita poética reveladora da essência divina, outrora perdida, recuperada numa reinvenção mítica.

Entende-se, então, a necessidade de percorrer estudos de autores como Rudolf Otto e Mircea Eliade para o entendimento dessa poesia que se encontra embebida de sacralidade por meio da reinvenção de mitos. Dora aclara que antes de estudar a obra de Mircea Eliade tinha um entendimento limitado sobre religião: “tínhamos uma visão muito pobre, ofensiva mesmo, como a de uma catequista, sobre a religião” (GALVÃO, 1999, s/p). Diante disso, tais estudos tornam-se imprescindíveis para as análises acerca do sagrado e das mitologias que se condensam em hierofanias como potência criativa na poesia dorian. Nessa perspectiva, o entendimento acerca da concepção do numinoso como energia divina do mistério que transcende a qualquer compreensão racional, cunhado por Rudolf Otto, amplia o sentido dessa busca empreendida pela poeta, que não se configura apenas como uma interação com fenômenos sobrenaturais, mas caracteriza-se, também, como uma necessidade de interlocução com outras esferas num sentido a-racional.

Cumpre, ainda, ressaltar que Rudolf Otto, teólogo e historiador das religiões, teceu diálogos profícuos com os estratagemas irreverentes do expressionismo, levando-o a fundar um pensamento aberto e plural sobre o sagrado. A partir de uma radical incursão teológica, sedimentou estudos acerca dos atributos divinos, consagrando-os em sua obra intitulada *O sagrado*, publicada pela primeira vez em 1917, considerada como paradigma da visão expressionista da religião. Esta, que foi escrita durante a Primeira Grande Guerra, chamou a atenção de vários estudiosos por desenvolver inovadoras premissas referentes aos conceitos mais fundamentais da religião, como reconhece Eliade,

ainda nos lembramos da repercussão mundial que obteve este livro de Rudolf Otto, *Das Heilige* (1917). Seu sucesso deu-se graças, sem dúvida, à novidade e à originalidade da perspectiva adotada pelo autor. Em vez de estudar das idéias de Deus e de religião, Rudolf Otto aplicara-se na análise das modalidades da experiência religiosa”. (ELIADE, 2013, p. 15).

Cansado de deparar-se com liturgias calcadas em práticas éticas e morais, em que os conceitos de fé eram reduzidos a dogmas ou a racionalizações típicas de pensamentos positivistas, Otto empreendeu exitosas análises sobre as Santas Escrituras. Sua pesquisa almejava uma investigação sobre a natureza divina tendo como base aspectos de vivências calcados no emocional, a priori, de qualquer natureza intelectualizada, buscando relações comparativas com outros campos do saber como a Filosofia, a Psicologia, a Literatura, dentre outros. Otto assume uma postura decisiva diante das escrituras, procurando descortinar obsoletas leis religiosas implantadas desde a escolástica, mas ainda vívidas e enraizadas no século XX.

Com esse estudo, Otto despertava-se para uma reavaliação extrema das leituras bíblicas impostas pelos antigos teólogos, que enfocavam uma fé fundamentada no racionalismo, a serviço de preceitos morais:

é preciso alertar contra um mal-entendido [do cristianismo] que levaria a uma interpretação enganosa e unilateral, ou seja, a opinião de que os atributos racionais mencionados e outros similares, a ser eventualmente acrescentados, esgotariam a essência da divindade. Trata-se de um mal-entendido natural, que pode surgir pelo discurso e pelas concepções usadas na linguagem edificante, na doutrina que ocorre em pregação e ensino, inclusive em grande parte de nossas sagradas escrituras. Aí o aspecto racional ocupa o primeiro plano, muitas vezes parecendo ser tudo. (OTTO, 2014, p. 34).

Como resultado de uma audaciosa forma de pensar a religião no ocidente, Otto fundamenta uma nova ordem pensante sobre o sagrado, em especial, no que se refere à revelação divina. O filósofo alemão desconsiderou o modelo lógico para qualquer análise acerca dos fenômenos divinos, ao afirmar que a razão seria incapaz de abarcar uma genuína compreensão de Deus. Para ele, a teoria acerca da essência divina não atinge o grau de explicação, pois trata-se de uma potência numinosa, calcada na incompreensão, que se opõe a apreensão conceitual. Assim, se é Deus, logo, não se compreende e não se explica.

Por esse viés, os conceitos de religião calcados no numinoso são tecidos a partir de forças intuitivas e irracionais. O termo *numem*, originário do latim, significa divino que não se encaixa em nenhuma designação lógica, é “sagrado descontado do seu aspecto moral (...), descontado, sobretudo, do seu aspecto racional” (OTTO, 2014, p. 38). O numinoso, longe de

ser uma teoria fechada, é uma definição “estimulável, despertável – como tudo aquilo que provém ‘do espírito’” (OTTO, 2014, p. 38), ou seja, totalmente, a priori, originário de qualquer conceito.

Analisar Deus sob uma perspectiva numinosa é adentrar-se em aspectos descritos a partir de reações desencadeadas pela psique e não por uma lógica discursiva em que a razão é a fonte de todo conceito. A tentativa de explicação do que vem a ser o divino deve ser entendida e oferecida por meio de mecanismos pautados na intuição e no irracional, movidos por sentimentos relacionados às descrições simbólicas. Otto descreve o numinoso a partir de seis definições que se tornam designações aproximadas daquilo que se pretende atribuir como sentido para o termo analogia numinosa, que são atributos referentes ao “campo emocional” e não a conceitos científicos de fenômenos. Tais atributos são “o sentimento de criatura”; “o *tremendum*” (aspecto arrepiante); “o aspecto avalassador (*majestas*); o aspecto ‘enérgico’; aspecto *mysterium* (o totalmente outro); “os hinos numinosos”; “o aspecto fascinante”; “o assombroso”; e “o *augustum*” (o totalmente outro).

Sob esse prisma, um estudo específico do numinoso deve ser pautado em experiências e vivências religiosas e não em pareceres racionalistas e morais, pontuados a partir de um percurso evolutivo do sagrado. De acordo com Otto, o sagrado vai muito além de fundamentos solidificados por teses racionais. Ele deve ser entendido a partir de estados psíquicos de solene devoção e arrebatamento, experiência que “não é ensinável em sentido estrito, mas apenas estimulável, despertável – como tudo aquilo que provém ‘do espírito’” (OTTO, 2014, p. 39). O numinoso sobrepõe qualquer noção moralista defendida por denominações religiosas, em especial, as cristãs, chamando atenção de eminentes pensadores, como Jung, Eliade, e em especial, Vicente e Dora Ferreira da Silva.

Dora, ao traduzir os poemas místicos de São João da Cruz, escreveu um ensaio, *Mística e poesia*, acerca do poeta e seu processo místico-poético, tendo como ponto basilar a ideia de força numinosa pensada por Otto. Segundo a poeta o que define a natureza mística é a entrega total às forças divinas, sem a procuração de interrogar ou de inquirir acerca do processo. A poesia mística é a procura do nada em função do tudo que se faz sem racionalização:

O que define realmente o místico é a experiência intensa do divino na alma, na jubilação da presença ou na aridez da ausência, sendo esta última uma forma paradoxal e dolorosa do mostrar-se divino. Entretanto, este movimento de entrega ao cerne numinoso da interioridade determina uma atividade que não se vangloria de si mesma, porque seu centro é a própria impulsão do espírito. (...) *o santo é um segredo entre Deus e o homem.* (SILVA, 1984, p. 26, grifos no original).

Analiso que Dora não só define a condição de entrega cabal do poeta à experiência divina, como também ratifica, no ato da criação mística, o não esclarecimento por parte do criador. Isso porque o poeta se encontra dependente da ação impulsiva do espírito, ou seja, absorvido de si e entregue à força numinosa, que se faz tremenda e incompreensível, segundo Otto. Nesse comprometimento, o místico colhe sua poesia sem nada explicar, apenas suscita pelo ato poético, como afirmou Dora, “aquele mistério a que nos referimos, entre Deus e o homem, que é a santidade” (SILVA, 1984, p. 29). Como a poesia mística é isenta de esclarecimento, como bem colocou a poeta, mas detentora de potência numinosa que extrapola dogmas e feitos moralistas, Leo Spitzer afirma que San Juan (extensível a outros poetas místicos) foi “capaz de transcrever a linha ininterrupta, a parábola dessa experiência da procura enérgica à auto-aniquilação, da ação humana à divina – tudo isso num poema curto, de oito estrofes (...), um poema em que o mistério se apresenta com máxima clareza e simplicidade” (SPITZER, 2003, p. 78).

No itinerário dos estudos de Otto, o esposo de Dora, Vicente Ferreira da Silva também aprofundou seus estudos sobre a transcendência, destacando a primazia da mitologia como ciência-poética dos deuses. O filósofo Ferreira da Silva nega o *logos* como a origem sistemática da eternidade e da religião como foi entendido inicialmente, por Platão, e, em sequência, sistematizado por Aristóteles. O filósofo brasileiro toma o mito em seus assombros numinosos, a fim de verter uma nova visão sobre a ciência da religião, que destaca a Mitologia como a base e a orientação do transcender.

O filósofo brasileiro desconsidera a essência divina tendo como base central o inteligível e contradiz a racionalização religiosa reverenciada pela escolástica ao tomar os estudos de Aristóteles como apoio medular: “acreditamos, *pelo contrário*, que os deuses são origens, poderes desvelantes primordiais (...). A primazia do Mito sobre o *logos* implica precedência da Abertura do Ser sobre a esfera total do inteligível, do cognoscível sobre o conhecer” (SILVA, V. 2010, p. 188, grifos meus).

Vicente Ferreira da Silva constrói um ajuizamento censurador ao modo como os antigos estudiosos conceberam a visão aristotélica acerca do sagrado. Esta severa dialoga com a crítica feita por Rudolf Otto à visão inteligível do divino concebida pelo filósofo estagirita e conclamada pela Escolástica. Otto afirma que mesmo Aristóteles não sendo um religioso, foi o “mais teológico (...) e essencialmente racionalista em sua teologia” (OTTO, 2014, p.133), por impor uma forte racionalização à religião. Em sequência, a Escolástica impôs a visão

aristotélica nos dogmas e ritos religiosos, o que fez desaparecer todo vestígio místico que era sustentáculo dos rituais, fazendo prevalecer o senso moral acima do sobrenatural.

O que esses teólogos escolásticos almejavam era cientificar a compreensão do divino, sendo as teorias de Otto e de Vicente contrárias a essa concepção cristã racional. Em especial, para o teólogo alemão, a via de convívio com o sagrado se pauta no irracional, do *tremendus* e do *augustum* verificados nos aspectos do numinoso.

Dora Ferreira da Silva em estreito colóquio com os postulados de Otto, empreende a sua poesia tendo como base as potências numinosas que não devem ser entendidas como compleição vivificada “no sentido restrito de manifestação direta do divino e, sim, num sentido mais amplo de ânsia de transcendência do Eu rumo ao Outro” (PAES, 1999, p. 410). Processo de criação que também direcionou os poetas místicos.

Assim, inserida no contexto de poesia contemporânea cuja visão de mundo se arraiga, com vigor, em procedimentos tecnicistas e racionais, a obra dorianiana persevera numa dimensão mística rumo à descoberta de outras esferas numinosas com o objetivo de alcançar plena comunicação com o outro e consigo mesma, como poeta e ser dependente da poesia. Seu engajamento político e histórico dá-se pelo viés numinoso e em direção a um compromisso com o outro, na dimensão de uma transcendência que tem como “o domínio todo do humano e do natural [revestido] na imaginação hierofânica, de uma aura que lhes denuncia a comparticipação maior ou menor no divino” (PAES, 1999, p. 410). Seus versos apontam para uma desintegração da vida imediata, fulgurada pelo real, mas fundada no campo simbólico de divagações imersas no mistério. Tudo isso em plena transformação linguística que se soma às imagens e ao ritmo numa reorganização semântica.

A linguagem transforma-se em rito, em canto que se direciona para a descoberta de outros mundos. Dora tece uma poesia que é dirigida pelo enigma centrado em arranjos linguísticos que se tornam meio de trânsito entre um “Eu”, que se volta para comunhão com um “Tu”, que é desvelado pelo lirismo e que é tema basilar na poesia mística. Nesse sentido, o poema transforma-se em cenário numinoso que abarca constelações de imagens a partir do construto poético que se cerca de misticismo cósmico. É assim que a voz poética almeja dialogar com um “eu” essencial e divino. O lirismo místico de Dora reverencia um elo via palavra com esse “totalmente outro”.

A partir do estudo acerca do sagrado empreendido por Otto, Otávio Paz formula uma síntese interessante acerca do numinoso, que acena para o ato místico verificável em Dora. Segundo Paz, todo mistério e pavor experienciado ante o desconhecido e evocado pela força divina, pode ser tomado como o desejo incompreensivo diante do outro, expresso também

como “outridade”. Porém, há uma pequena diferença quanto ao conceito de Otto, pois para Paz, essa “outridade” não só é mistério e pavor diante da energia numinosa. Trata-se, de fato, de todos esses sentimentos levantados por Otto (mistério, pavor, fascinação) assomados à alegria e ao amor no processo da escrita poética. A procura desse outro é a busca de si dentro do processo criativo movido pela experiência mística do sublime: “é uma revelação, uma sacudida que faz tremer os alicerces do eu e nos leva a proferir palavras que não são diferentes das empregadas pelo místico” (PAZ, 1982, p. 171).

É essa representação que caracteriza como numinosa a natureza da poesia mística fundada no processo criativo. Dora, conforme já apontei anteriormente, é também detentora desse ato místico-poético: “o poetizar também brota do assombro (...) nenhuma experiência é pura; em todas elas aparecem os mesmos elementos, sem que se possa dizer que um é anterior aos outros” (PAZ, 1982, p. 172).

Comungante do assombro, do mistério e do inapreensível, a poesia de Dora se configura quase sempre em prece, em cantos, expondo uma comunhão intrínseca com a esfera numinosa. Em seu livro *Uma via de ver as coisas*, há uma série de poemas dedicados à rememoração do sacramento de Cristo, em especial aos últimos sofrimentos de Cristo, como se lê em “A Flagelação (*Chiesa dela collegiata*)”:

A FLAGELAÇÃO
(CHIESA DELA COLLEGIATA)

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

Composto por apenas uma estrofe, como se esta fosse evocada num único sopro desenfreado por fortes palavras, a voz lírica evoca um “Eu” que sofre diante da dor de “um outro ser”. Logo, destaque que se deflagra a alteridade imposta nos versos. Este é Cristo apresentado em sua franca humanidade evid

enciada por substantivos como *dor*, *carne*, *sangue* e *feridas*, e que está pendurado na cruz, envolto num sofrimento descomunal: “É sangue humano que mana das feridas / e humana a dor, vergando-o pequeno” (SILVA, 1999, p. 101). Qualquer ser preso a essa condição causaria escândalo, todavia, o espanto e estupor se fazem maiores por se tratar de um Deus que, embora dotado de força numinosa, expõe abertamente sua fragilidade por meio de um corpo violentado, que emana sangue e se verga “pequeno / como fruto imaturo” (SILVA, 1999, p. 101).

Há, ao longo do poema, duas energias que se balizam compondo o cenário de sofrimento. De um lado, a força humana representada pela voz poética que se exacerba diante da tortura alheia, de um Deus crucificado. Do outro, a potência sagrada personificada no silêncio de quem sofre, desenhado pelas imagens que compõem um Deus flagelado, inerte e calado. A força humana, representada pela voz poética, escandaliza-se diante da passividade do sofrer de Cristo ao cumprir sua missão: “submisso à calada missão” (SILVA, 1999, p. 101). Há, certamente, o confrontar-se com sua própria limitação quando o eu lírico se envolve com o sofrimento divino, identificando-se com agonia alheia, incompreendida pela postura passiva de um Deus: “que amo e não compreendo” (SILVA, 1999, p. 101). A limitação pelo sacrifício na cruz imposta à divindade é o exemplo máximo e absoluto de despojamento rumo a uma individuação, que se faz pelo coletivo por meio do plano de salvação.

Partindo dos últimos versos até o título, numa leitura revessa, fica ainda mais evidente o conflito vivenciado pela voz poética e a sua incompreensão diante da passividade desse Deus que se entrega à tortura. Nos versos, “Sob a árvore sem folhas, / submerso no dia, submisso à calada missão, / é um Deus que amo e não compreendo” (SILVA, 1999, p. 101), a linguagem poética transforma-se em prova do aniquilamento por meio das ondulações rítmicas das aliterações presentes na repetição das fricativas alveolares “s”, as quais dão contornos que mimetizam tons agudos e profundos de uma melancolia intensa, engendrado não apenas pelas fortes imagens, mas também pela cadência rítmica das palavras. É nessa melancólica cadeia sonora que se destaca o lirismo em prece e confissão maior: a voz poética declara, no último verso, a sua ignorância e intolerância acerca da situação divina deste Deus, pois, “submerso no dia, submisso à calada missão” (SILVA, 1999, p. 101). Revela-se um “eu” entregue à “outridade”, esse “eu” essencial, o divino.

Para avançar, opto por circunstanciar que a melancolia presente nesses últimos versos enaltece sobremaneira o aspecto do *mysterium tremendum* do sagrado e faz ressoar um diálogo profundo com outras vozes do passado. Trata-se dos clamores em forma de poesia declarados pelos poetas místicos em seus cânticos-poemas, enfatizando toda a incompreensão

e mistério diante da natureza divina, o que anuncia a teoria fundada por Otto acerca do numinoso. Com respeito a essa perspectiva, a poeta, na abertura de seus poemas sobre o sofrimento de Cristo, acrescenta como epígrafe, os dizeres do pregador e poeta místico John Tauler (1300-1361):

E para onde foi? Para os confins de Tyro e de Sidon. Tyro significa angústia, e Sidon, caça. Oh, meus filhos, pouca gente sabe das delícias que há nessas duas coisas reunidas. Que nobreza, quando essa caça ocorre verdadeiramente, e quando se pode sentir a angústia nascida dessa perseguição (TAULER *apud* SILVA, 1999, p. 100).

Tauler marcou a sua época com uma teologia mística em que os fatores exteriores e racionais da liturgia não eram tomados como únicos e como suficientes para a adoração divina. Seus escritos teológicos despertaram interesses em grandes estudiosos da religião, da Antropologia e da Psicologia, como Rudolf Otto e C. G. Jung por empreender um *sui generis* louvor à natureza, marcada, principalmente, por “uma teologia do espantoso, do ‘totalmente outro’” como destacou Otto (OTTO, 2014, p. 62). Tauler faz parte do rol de poetas místicos, estudados e traduzidos por Dora, tornando-se foco de análises eminentes que se coadunaram em um livro intitulado *Tauler e Jung: o caminho para o centro*, organizado pela poeta e pelo teólogo e psicólogo Hubert Lepargneur³.

A afinidade da poeta com esses místicos corresponde à busca pelo sagrado tomado no seu mais intenso desejo de compreender o totalmente outro por meio de uma linguagem que toca estratos profundos da natureza arcaica e universal. Daí metáforas ligadas a esse anseio de comunhão com o outro em esferas numinosas. A caça, metáfora singular, torna-se símbolo de busca intensa e necessária, a qual não vem desgarrada de angústia. Pelo contrário, o caminho que leva ao reconhecimento da outridade é alimentado pela angústia e pela melancolia. Não se trata de uma consciência racional, pelo contrário, “o terreno da mística é o terreno da fé sem provas, isto é, da ambiguidade que escapa ao diagnóstico indiscutível da ciência” (SILVA&LEPARGNEUR, 1997, p. 75).

O tom lírico e melancólico evocado na linguagem do poema “A Flagelação” testemunha uma voz poética scandalizada diante da missão sagrada, pois não consegue compreender e nem se desprender do numinoso. A linguagem é o reflexo, a atração para a esfera sacra, o que significa, para o filósofo da religião, pura mística e o genuíno ato religioso:

³ Dora Ferreira juntamente com o teólogo e amigo Hubert Lepargneur realizaram um notório e convidativo trabalho de crítica e de tradução dos principais poetas místicos do ocidente. Sobre isso, sugiro uma incursão mais detida na referência bibliográfica desse trabalho.

Isto fica imediatamente claro quando os mencionados aspectos e sua nítida origem nos aspectos religiosos *comuns* do “totalmente outro” numinoso, sem o qual nem há sentimento religioso genuíno, são perceptíveis justamente naqueles homens [poetas místicos] geralmente considerados como oposto a toda e qualquer mística: em Jó e em Lutero (OTTO, 2014, p. 63).⁴

Em Dora, a linguagem lírica retrata a missão numinosa de Cristo sem auxílio de qualquer sustentáculo racionalista. A linguagem se delineia em espanto e em incompreensão, sentimentos fruídos pelo leitor como gestos supremos e potência máxima do sagrado. A dor torna-se ponto máximo do canto, e não pode ser esquadrihada e conceituada, por isso, instaura-se por trás do escândalo, o fascínio: “Esse homem atado à coluna / me escandaliza”.

Relevante se faz notar que como quebra rítmica, o mesmo verso é repetido no meio do poema com uma inversão sintática, o que lhe confere destaque: “Atado à coluna, / esse homem me escandaliza”. O canto-lamúrio faz-se em forma de prece altamente trabalhada. Segundo Otto, a característica do numinoso é o inapreensível não “só porque minha apercepção do mesmo tem certas limitações incontornáveis, mas porque me deparo com algo ‘totalmente diferente’, cuja natureza e qualidade são incomensuráveis para a minha natureza, razão pela qual estaco diante dele com pasmo estarecido” (OTTO, 2014, p. 59).

O assombro que se revela pela voz poética diante da dor e da atitude do Deus-homem transforma-se em fascínio e deslumbramento. Só há sagrado quando o mistério tiver raiz no irracional, pois o que não pode ser entendido se transforma em característica basilar do numinoso, o que está envolto no misterioso mito cristão. E, diante desse mistério, o sujeito lírico permanece paralisado, o que faz com que apenas suas emoções se movam no rítmico-semântico da linguagem poética. Por outro lado, a essência mítica não deixa de ser tentativa de explicação do indizível. Todavia, apenas esforço que promove experiência poética por meio da linguagem. O sofrimento imerecido de um justo atrai um senso de admiração a-racional.

No poema, a cruz torna-se símbolo auge do sagrado, o que subverte qualquer simbologia de maldição ou de fraqueza. Segundo Otto,

a cruz torna-se por excelência espelho do Pai eterno [*speculum aeterni patris*]. Mas não só do Pai, não só do elemento racional supremo do sagrado,

⁴ Dentre os poetas místicos citados por Rudolf Otto, destaca-se Gerhard Tersteegen (1697-1769), pregador alemão que influenciou tanto Angelus Silesius quanto Lutero com sua forma simples de pregação sem a relevância e motivação das indulgências. Otto, por sua vez, realiza uma análise do sagrado em Lutero a partir da mística empreendida por Tersteegen. É também deste pregador místico a famosa frase “Um Deus *compreendido* não é Deus”, citada e destacada no livro *O sagrado*, a qual guiará todo o pensamento de Otto sobre o numinoso. Há, na teoria sobre o sagrado, citações sobre a poesia de Silesius e ensaios de Mestre Eckehart (1260-1328), ambos poetas estudados por Dora e Vicente Ferreira da Silva.

mas do sagrado em si. Isto porque em Cristo convergem e se concluem os processos que o precederam também porque nele, em sua vida, paixão e morte, se repete de forma clássica, chegando ao nível absoluto, aquele mais místico dos problemas da antiga aliança, a repercutir misteriosamente desde Dêutero-Isaías e Jeremias, passando por Jó e Salmos: o mistério do sofrimento indevido do justo (OTTO, 2014, p. 203).

Diante da cruz, o sujeito lírico canta o sofrimento não por querer compactuar-se com a flagelação. O que lhe atrai é o absurdo despojamento do “eu divino”, o “totalmente outro”, figura incompreendida de Cristo ao se padecer pela humanidade. Isso é claramente representado nos versos: “Esse homem atado à coluna / me escandaliza. / Não suporto sua dor. As chicotadas / dilaceram sua carne *e a minha*” (SILVA, 1999, p. 101. Grifo meu.). O ritmo fortemente marcado pelas quebras sintáticas, os encavalgamentos, não é solene como em uma elegia, pois contém um tom de revolta e rebeldia diante da dor alheia. Porém, essa humana agitação da voz poética não anula nem desarticula o sagrado. Pelo contrário, o assombro, em tom de confissão ácida, contornado pelos impactantes verbos “escandaliza”, “suporto” e “dilaceram”, capta a essência do poema e atesta a harmonia do contraste presente em todas as religiões, segundo Otto. Para o autor, trata-se do “duplo caráter do numinoso (...) o que ele tem de assombroso e terrível para nossa psique, ele tem de sedutor e encantador” (OTTO, 2014, p. 67).

Em seus processos lógicos de significação, a linguagem, inutilmente, quer elucidar a atitude sagrada, decifrar o inexplicável: “É sangue humano que mana das feridas / e humana a dor [...] / é um Deus que amo e não compreendo” (SILVA, 1999, p. 101). Nesse sentido, ao sintetizar o pensamento de Otto sobre o numinoso, Mircea Eliade postula que o sagrado se evidencia como uma realidade que se opõe ferrenhamente aos fatos naturais. Por isso, diante do numinoso, a linguagem não consegue traduzir o *tremendum* nem a *majestas* nem o *mysterium fascinam*, tendo que tomar emprestado termos e expressões da realidade profana a fim de tentar nomear as experiências resultantes de acontecimentos numinosos. Conclui-se, a partir do pensamento de Eliade, que a “linguagem apenas pode **sugerir** tudo o que ultrapassa a experiência natural do homem mediante termos tirados dessa mesma experiência natural” (ELIADE, 2013, p. 16, grifo meu).

Tendo aclarado pontos essenciais para a melhor compreensão do que ora apresento, opto por destacar um outro ponto que me parece indispensável. Antes, se a linguagem ordinária não alcança o sagrado em seu processo comum de explicação, deve-se, portanto, buscar um outro modo de expressão, o qual é concebido pela linguagem lírica. A poesia destaca-se como arte que não objetiva definir o numinoso, pelo contrário, quer-se tornar

espaço experienciável de vivências numinosas. Refiro-me ao fato de que o lirismo arquitetado no poema não almeja explicar nada, quer apenas elevar a experiência em cada verso na direção do mistério. A voz poética desnuda e rememora o sofrimento de Cristo, ao mesmo tempo que confessa a sua adoração em meio a perplexidade da dor. Ao mimetizar o sofrimento alheio em meio à devoção e lúcida falta de entendimento, o poema torna-se ato de fé. Nessa esteira de compreensão, encontra-se Dora Ferreira da Silva, que concebe o sagrado como um acontecimento dominante em sua poesia, como fascínio, adoração pelo outro, e, por isso, faz eclodir nos versos imagens de diferentes “elementos e circunstâncias de que se falou acima: o terrível, o excelso, o avassalador, o assombroso e muito especialmente o misterioso e o não-entendido, o *portentum* e o *miraculum* (OTTO, 2014, p. 180).

Quanto à forma e ao conteúdo do poema, nota-se que a estrutura poemática convoca fortes imagens que acenam para impactantes símbolos, que são tecidos a partir de arranjos linguísticos modulados por ondas sonoras conduzidas por calculadas repetições e inversões sintáticas, além das aliteraões e das assonâncias que sobressaem ao longo dos versos. Os vocábulos evocados são basicamente substantivos numa composição rítmico-simbólica que convoca um fino labor metafórico. O jogo figurativo, por sua vez, é revelado por uma sensível forma de lidar com as similitudes e com as analogias que, conforme Paul Ricouer destaca em seu livro *A metáfora viva*, “são próprias da natureza da linguística que se faz por meios articulados racionalmente e que não extingue a vivacidade afetiva e emocional própria da dimensão da imaginação, isto é, do imaginário do poeta” (RICOUER, 2000, p. 23)⁵.

Isso posto, esclareço que o discurso poético extrapola o referencial, cujo objetivo não é justificar nem racionalizar o sofrimento divino por meio de figura nenhuma, mas expor por meio da percepção representativa, verbalizada e pela instância emocional a insciência diante da dor divina condensada nos versos líricos: “Sob a árvore sem folhas, / submerso no dia, submisso à calada missão, / é um Deus que amo e não compreendo” (SILVA, 1999, p. 101).

Os sons imprecados pelas fricativas presentes em sete palavras, de versos compostos pelo conjunto de vinte vocábulos, intensificam o sofrimento do eu lírico diante da cena que por ele não é compreendida. As aliteraões condensam o ritmo contundente para o fechamento dado pela arte poética diante do numinoso, o qual é reduzido somente a experiência. Dessa forma, o poema é o resultado do trabalho rítmico-imagético que assegura a

⁵ Vale ressaltar que, como argumentação final do poder metafórico presente no enunciado poético, que dilacera o conceito de fixidez, Paul Ricouer recorre aos versos místicos do poeta Angelus Silesius a fim de discutir sobre o poder racionalizante diante da metáfora que pode ser tomada como inexplicável: “O enunciado racionalizante do pensamento representativo se enuncia assim: “Nada é sem porquê” (p.120). O enunciado emprestado à poesia espiritual de Ângelo Silésio diz: “A rosa é sem porquê, floresce porque sim. Não dá tento de si, não pergunta se a veem” (p. 103, 67). Nada é sem porquê. E contudo a rosa é sem porquê”.

autêntica comunhão com o sagrado. Ao contrário de uma linguagem que quer aclarar a mensagem, o poema se impõe como construto linguístico movido pelo espanto do eu lírico que declara de modo rigoroso toda a incompreensão diante do mistério e do sagrado.

O corpo morto de Cristo, por exemplo, é representado como pequeno “fruto imaturo”, “vergando”, preso à cruz, imagem que se faz forte antítese da vivacidade vegetal. A imagem do fruto dilacerado ressalta o estupor diante de uma morte fora do tempo, inconcebida e negada pela voz poética. O Deus inerte está preso a uma árvore sem folhas, imagem primeva da cruz: “esse homem me scandaliza / Sob a árvore sem folhas” (SILVA, 1999, p. 101). Cumpre notar que a imagem da cruz se faz em metonímia que engrandece o símbolo de morte. Porém, tal imagem alude também à natureza primeva, original, pois antes de ser tortura, maldição e símbolo cristão, a cruz fora elemento natural, fora vida. Todavia, a imagem da árvore sem folha causa perplexidade na imaginação do leitor e isso enobrece ainda mais o sofrimento e o aspecto avassalador da flagelação: ação numinosa sem perder a essência cósmica.

Em se tratando da cruz, compreendo que ela, presa a sua essência de natureza morta, abarca o divino e remete, dialeticamente, à fecundidade natural, e, por essa razão, configura-se como esperança para a ressurreição. Nessa dimensão textual, a morte anunciada no início do poema alude à vida, o que corrobora uma escrita fluída e mística. Como afirma Otávio Paz, a poesia mística acena o esvaziamento do ser em que “a morte é o vazio, o espaço aberto, que permite o passo adiante. O viver consiste em termos sido jogados para o morrer” (PAZ, 1982, p. 182). É exatamente isso que se torna a cruz, uma abertura para a ressurreição, para a vida em outra dimensão, compreendida como eternidade para os cristãos. Assim, o deus que na cruz está preso como “pequeno fruto imatura” é em essência a vida que se expõe após sofrimento, morte e ressurreição.

Essa dimensão do sofrer de Cristo na cruz volta a ser contemplada em “A Flagelação (Chiesa Della Collegiata)”. Este é o segundo poema de uma série de outros dois que discorrem sobre o sofrer de Cristo. A imagem do corpo semimorto atado à coluna é a famosa representação do ciclo da Paixão de Cristo, conhecida como a quarta estação da *via crucis*⁶. Dora Ferreira da Silva apresenta sua visão da paixão e da morte de Cristo, reimaginando sua

⁶ A flagelação de Cristo é um tema bastante recorrente na arte sacra entre a Idade Média e a Moderna. Escritores como Hans Memling, pintor do fim da Idade Média, e Michelangelo Merisi Caravaggio retrataram a imagem de Cristo atado à coluna de forma impressionante nas pinturas intituladas *Pietà* e *Cristo na coluna*.

própria *via crucis*, tendo o poema “Jesus leva a cruz (Chiesa Della Collegiata)” como o inaugural. Neste, a voz poética engendra um sujeito lírico que comunga com a dor de três mulheres que sofrem ao seguir os passos da Paixão de Cristo: “Três mulheres choram, seguindo teus passos” (SILVA, 1999, p. 100). Em um incompreensível silêncio e inerte às mais brutas ações, o leitor juntamente com as discípulas seguem o Homem-Deus, “a vítima branca da morte derrotada. / Silencias. / Consumada a angústia no horto, / vergas ao silêncio, mais do que à cruz. Humana tua carne, tua fronte coroada humana, sem prodígios” (SILVA, 1999, p. 100). Ressalta, também, nesses versos, o fascínio face ao sofrer numinoso de Cristo. A morte e o sofrimento que se tornam abertura para a posteridade, sem perder a humanidade do Deus cristão.

O desfecho das cenas de martírio ocorre com o poema “Crucificação (Chiesa Della Collegiata)”, que rememora a morte e o fim do sofrimento de Cristo. Nos versos, destacam-se as cenas de desprezo e de dor das testemunhas em meio às ações banais dos soldados que lançam à sorte a túnica sagrada. Nesse poema, a presença dos anjos é ao mesmo tempo fascinante e terrificante. Eles se lançam a recolher “em cântaros e jaras / o sangue derramado” enquanto “geme o amor vertido das feridas”. A voz poética lança o olhar perdido na tentativa de apreender o amor em meio à paixão numinosa que, dialeticamente, opõe-se à banalidade da sorte transferida pelos dados: “E o nosso olhar desviamos / da senda amarga de amar olhando o amor / despedaçado. Mas íntegro, no entanto, além da túnica partida, / do aparente abandono / e do acaso dos dados” (SILVA, 1999, p. 100). Em que pese o fato de haver tantas ações profanas, a linguagem sinaliza que a essência de Cristo permanece íntegra.

Percebe-se, nesses poemas, que a representação do sagrado na imagem de Cristo perpassa a visão estética: “essa harmonia de contraste no teor e na qualidade do mistério que tentamos e não conseguimos descrever pode ser vagamente insinuada por uma correspondência oriunda não da religião, mas da estética” (OTTO, 2014, p. 82). O que acena nos dizeres do teólogo alemão é que a linguagem poética consegue descrever a terrível flagelação sem a obrigação de reduzir em dogmas a experiência que se faz mística-poética. O lirismo não desmaterializa o sagrado. Pelo contrário, o numinoso permanece envolto em cada palavra pronunciada na esfera do experiencial lírico. Como não se trata de um discurso lógico, mas sim de poesia “o objeto permanece na indestrinçável escuridão da experiência não-conceitual, do puro sentir, não podendo ser interpretado, mas apenas insinuado pela partitura dos ideogramas interpretativos. É isso que significa, para nós, dizer que [o objeto acusador] ‘é irracional’” (OTTO, 2014, p. 98).

Sinto-me impelida a destacar que *nascimento* e *morte* são temas da mitologia judaico-cristã presentes em toda a obra de Dora, desde a publicação do primeiro livro, como se viu em *Recado*, poema de *An-danças*, até os últimos publicados em vida. Em *Cartografia do imaginário*, por exemplo, há um poema intitulado “Natal”, edificado em fascinantes ondas sonoras que movem agradáveis imagens, as quais apresentam de modo idílico a encarnação do Menino Deus:

NATAL

Canção: vento suave ou flauta
soprando para um coração atento.
Sorriso das coisas.
Da noite nasce o dia
íntimo infindável
sempre de novo nasce
inverno ou primavera
na alma que espera seu destino.
Ser boi ou burrinho
pastores ou anjos
a mãe e o padrinho.
Enfim, o Menino.
(SILVA, 2003, p. 87).

Nesses versos, os símbolos elementares da natureza, vento, dia, noite, animais, comungam-se de modo harmônico a fim de evocar em forma de poesia-canto a anunciação do menino Deus. Em “Natal”, o sagrado torna-se conhecido pela dinâmica entre o arranjo rítmico e semântico de imagens bucólicas coadunadas ao tempo cíclico sagrado, que evocam o eterno retorno, a continuidade de um nascer sempiterno. É notório, pois, que isso faz com que “Natal” se distinga daqueles em que a morte é tema capital. Quando o enfoque maior é a morte, o numinoso sobreleva-se, a partir de imagens terríficas moldadas pela angústia da voz poética, que se mostra inebriada pelo fascínio que envolve a incompreensão do sagrado.

Em “Natal”, torna-se evidente que a rememoração do nascimento do menino Deus se renova a partir de um lirismo composto por um compêndio de imagens idílicas: vento suave, canção, flauta, dia, noite, inverno, primavera, animais, humanos, alma e destino. O fim dessas imagens é o “coração atento” e pronto a receber cada símbolo como pura essência renovadora do mito-messiânico. Ainda que singelas, as imagens expandem música de uma linguagem que embala o nascimento divino num eterno rememorar dos dias e das estações: “Da noite nasce o dia / íntimo infindável / sempre de novo nasce / inverno ou primavera / na alma que espera / sei destino” (SILVA, 2003, p. 87). Por isso é natal, nova origem, renascimento de um mito que vai, ininterruptamente, renovar-se para aqueles que são atentos aos simples sinais.

É, grosso modo, o eterno acontecer configurado pelo ciclo infinito de demarcações temporais da natureza: dia, noite, primavera, inverno, as quais são intercambiadas pela linguagem dos advérbios “sempre” e “de novo” em destaque pelos encavalgamentos e inversões sintáticas: “*Da noite nasce o dia / íntimo infindável / sempre de novo nasce*” (SILVA, 2003, p. 87). O tempo é evocado em eterna ressonância como se fosse, juntamente com a musicalidade dos versos, infindo no poema. E, nesse caso, a temporalidade não se funde na figura negativa de quem usurpa a vida pela passagem ou de quem conduz a existência para a morte, como o carrasco. Há uma inversão da função do tempo que se torna fonte de liturgia, responsável pela continuidade da essência mítica num constante rememorar do nascimento do menino Deus.

Não se trata de uma simples passagem temporal, mas sim de um tempo sagrado evidenciado pelo conceito fundado por Eliade, como período reversível, contínuo e circular em cada manifestação ritualística como a de Cristo: “já não é o tempo histórico atual que é presente – o tempo que é vivido, por exemplo, nas ruas vizinhas – mas o tempo em que se desenrolou a existência histórica de Jesus Cristo, o tempo santificado pela sua pregação, por sua paixão, por sua morte e ressurreição” (ELIADE, 2013, p.66).

No poema em questão, a experiência místico-poética evoca uma condição original, dimensão eterna na alma daquele que crê interposto pelo destino: pastores, anjos, a mãe, o padrinho, enfim, o Menino, o Deus encarnado. Em que pese o fato de “Natal” conter menos mistério na forma de apresentar o nascimento de Cristo do que o poema analisado “Recado”, de *An-danças*, aquele enfatiza o rito e sua regeneração mediante a evocação de imagens cósmicas em constante harmonia com o sagrado. Problematizo que a escassa pontuação intensifica a ideia de fluidez marcada pela canção que envolve homens, animais e natureza na mais tenra louvação do Menino Deus: “boi ou burrinho / pastores ou anjos / a mãe e o padrinho” (SILVA, 2003, p. 87) numa eterna louvação.

Evidencia-se uma canção melódica motivada por uma habilidade extrema de escolher palavras que guardam em si assonâncias moduladas por ditongos crescentes e decrescentes, “suave” e “flauta”, por exemplo, que reverberam a força rítmica. O poema transforma-se em espaço santo, configurado pela união cósmica demarcada pela presença de homens, de animais e da natureza, que acolhem o menino Deus. Por isso, não importa “ser boi ou burrinho” / pastores ou anjos / a mãe e o padrinho”, pois o que prevalece é a mística do louvor. Acerca do cenário que abarca o místico, em análise ao poema “A noite escura”, de São João da Cruz, Dora afirma que “a presença cósmica dos ‘doces animais’, os cantares dos homens e a melodia dos anjos, tudo isso celebra os esponsórios entre o céu e a terra. O céu

desceu para que a terra subisse num mistério de humildade e de amor, não a ser decifrado, mas a ser vivido” (Dora, 1984, p. 48). É a harmonia vivenciada no poema que conclama céus e terra, homens e animais para um canto revelado em forma de poesia.

Acerca dessa união entre o sagrado e o mundo profano, pode-se recorrer, também, à concepção cósmico-temporal cunhada por Eliade na criação, a qual é evocada no poema pelo ritmo cíclico:

o cosmo é concebido como uma unidade viva que nasce, se desenvolve e se extingue no dia do Ano, para renascer no dia do Ano-Novo. (...) é um nascimento, que o Cosmos renasce todos os anos porque, a cada Ano-Novo, o Tempo começa *ab initio*. (...) o Cosmos é identificável ao Tempo cósmico (...), pois tanto um como o outro são realidades sagradas, criações divinas. (ELIADE, 2013, p. 66).

Conforme pôde ser percebido, o acontecimento natalino é metamorfoseado em canção acolhida no “coração atento” (SILVA, 2003, p. 87), pela alma predisposta a se entregar ao sagrado por meio das imagens míticas edificadas pela linguagem poética em constante renovação do ritmo. A poesia aguça pontos na psique que preparam o intelecto para experimentar momentos de excitação religiosa. O nascimento do Menino implica a renovação do ser humano, que conforme a orientação do próprio Cristo, deve nascer de novo. Essa concepção, sob esse prisma, deve ser acompanhada por todo homem. E, na esteira desse entendimento, Rudolf Otto afirma que o sagrado não se manifesta em tábula rasa, é preciso que haja uma predisposição para a fruição das manifestações numinosas e, também, alerta:

que quem não possa fazê-lo [pensar no sagrado] ou não experimente tais momentos não continue lendo [o livro de Otto]. (...) Convidamos então, ao examinar e analisar esses momentos e estados psíquicos de solene devoção e arrebatamento, a observar atentamente o que eles não têm em comum com estados de embevecimento moral ao contemplar uma boa ação, mas os sentimentos que os antecedem que lhes são específicos. (...) Por isso são precárias todas as doutrinas a respeito da impressão de Cristo quando não se leva em consideração esse segundo aspecto, que na verdade não é outra coisa senão a necessária *predisposição para experimentar o sagrado*. (OTTO, 2014, p. 40 e 194, grifo meu.).

Na busca de contato ou harmonia com o numinoso, o filósofo alemão no início de seu livro, *O sagrado*, destaca a maior importância que uma mente mais movida pela intuição e suscitava às impressões espontâneas possui quando comparada à outra voltada a aparatos racionais como doutrinas ou dogmas. Ao final do livro, Otto reitera essa necessidade de absorver o sagrado sem intermediações intelectuais. Nesse sentido, o filósofo cita a música,

destacando que a “música somente é entendida pela pessoa dotada de musicalidade, somente esta tem condições de receber uma ‘impressão’ musical” (OTTO, 2014, p. 194).

Corroborando essa compreensão, a obra de Dora Ferreira da Silva prepara o leitor para a experiência mística, evocando a essência do numinoso por meio de mitos sem estar presa a pensamentos moralistas ou religiosos. A intenção, como se vê no poema “Natal”, é apresentar um lirismo idílico e singular que não se pretende ser panfleto religioso da cristandade. Os sentimentos são mimetizados num arrebatamento de singelas imagens que perpassam a renovação do santo nascimento intitulada “cósmico-temporal”, assinalada por Eliade (ELIADE, 2013, p.66).

O mito de Cristo reimaginado enaltece o numinoso como mediação entre o sujeito e o transcendente em equivalências múltiplas de ver o mundo sem se apoiar na razão e na dualista tradição filosófica. A força reverenciada na imagem do Deus cristão é elevada à máxima potência numinosa, experienciada pelo sujeito lírico e pelo leitor, conforme advoga Otto:

Isto porque para o cristão é importante a questão se frente à pessoa e à obra de Cristo em vida ocorre uma divinação, uma captação direta e imediata do sagrado na manifestação, se resultam “visão e sensação” do sagrado, ou seja, se é possível experimentar nele o sagrado de uma forma independente e se ele, por conseguinte, é uma revelação real do sagrado. (OTTO, 2014, p. 190).

Há de se ressaltar, antes de avançar, que a vida e a morte de Cristo são temas relevantes para a construção de um percurso mitopoético na poesia de Dora, o qual se dá pela rememoração do nascimento do menino Deus e pelo viés mimético da *via crucis* que culmina na morte e na ressurreição de Cristo. O mito é, portanto, revisitado e reinventado por uma linguagem trabalhada por símbolos e por imagens poéticas e afetivas. Em suma, evidencia-se o mito cristão como energia numinosa por excelência a partir de um lirismo ancorado nos impulsos instintivos e num tempo cosmogônico em que a manifestação divina se faz pelo percurso de uma linguagem poética conscientemente articulada.

1.2 O numinoso no universo greco-poético

Há, na poesia de Dora Ferreira da Silva, a busca intensa pelo sagrado ao explorar constelações simbólicas em torno de arquétipos referentes aos deuses gregos. A escrita baseada em símbolos e mitos conserva e multiplica a força vital presente nas figuras míticas que, por meio de exercícios semântico-linguísticos, transformam-se em imagens eternas.

Desde o primeiro livro de poemas, *An-danças* até o último editado, postumamente, *Hídrias*, a obra de Dora caracteriza-se como um grande panteão grego, evocando, por meio da linguagem poética, formas espetaculares, íntimas e renovadas de várias figuras de deuses e deusas: Apolo, Hermes, Dionísio, Hades, Perséfone, Kóre, Deméter, Afrodite, Ártemis, Hécate, Gaia, a Grande Mãe, dentre outros.

Em um tempo de penúria artística e total ausência de sensibilidade mítica e mística, a poeta engendra uma poesia voltada à decodificação e à renovação dos mitos sagrados. Sua linguagem transforma-se em rito, uma vez que evoca a força psíquica de cada Deus e deusa por meio de diversas leituras transpostas para seus poemas. Segundo Constança Marcondes Cesar, o lirismo empreendido pela poeta tem o poder de reativar os mitos, “contém a força invocada, sopro do espírito” (CESAR, 1999, p. 470). São, por conseguinte, poemas que se inscrevem como hinos órficos, capazes de expor a existência dos deuses ao descreverem suas histórias, o que faz com que o leitor se aproxime do numinoso presente em cada imagem divina.

Cumprido pontuar que na tessitura de cada imagem poética, Dora constrói uma linguagem tendo como apoio fundante o ritmo. Cada imagem é, portanto, convocada a partir de modulações rítmicas, que são fundamentadas por assonâncias e aliterações. Isso faz com que as imagens numinosas sejam inteligíveis pelos sons das palavras. O que ocorre é que por meio dos poemas cantos, as imagens de deuses e de deusas são capturadas em leitura como se estivesse num ritual verbal. Octavio Paz considera que a imagem e o ritmo fundam-se no mito e, em especial, a “repetição rítmica é invocação e convocação do tempo original. E, mais exatamente, recriação do tempo arquetípico” (PAZ, 1982, p. 77).

Assim, calcada no ritmo fundante das palavras, por meio da elaboração poética, Dora Ferreira da Silva rompe com o silêncio reinante entre o real e o mítico, a fim de discursar sobre enigmas presentes, principalmente, em imagens femininas como a da Grande Mãe e suas herdeiras: as grandes deusas terrenas: Afrodite, Koré, Diana, Minemósina, dentre outras. A cada leitura empreendida, uma voz poética atemporal é despertada e conduzida a uma atmosfera mágica da Grécia. São vistas, em seu percurso sagrado, imagens que retratam as principais características das grandes deusas pré-helênicas e helênicas. As particularidades dos atos numinosos outrora esquecidos ou negligenciados dessas divindades são reconstituídos e integrados no mundo contemporâneo pelo construto poético. A poesia torna-se o elo de revisitação e salvação entre as deusas e a humanidade a partir de festas e de ritos que enaltecem as esferas sacras femininas e o culto à natureza, tendo como base o regresso aos tempos de origem assumidos pela lírica.

Assim como ocorre com as imagens numinosas cristãs, Dora reverencia, também, a Mitologia grega, ao resgatar o sublime e a grandeza dos mitos por meio de uma escritura espiritual fundada na teoria do numinoso em pleno contexto contemporâneo: “não há dúvida de que a arte dispõe de meios para produzir, sem qualquer reflexão, uma impressão bem específica, no caso, a impressão de “magia” (OTTO, 2014, p. 106). Parece-me relevante explicar que se entende a magia como a descrição do numinoso em sua força arrebatadora pela palavra poética, o que ocorre, por exemplo, nas elaborações imagéticas do poema “Perigo no mar”, do livro *Uma via de ver as coisas* (1999):

PERIGO NO MAR

Erguido o braço,
impedia o mar
um retorno tranqüilo.
Poços se abriam no tumulto,
crateras, taças fundas.
Viajantes, compreendemos (tarde demais)
o pio das corujas
no bosque de oliveiras.
Viajantes, compreendemos (tarde demais)
a lua deslizando sob a máscara da terra.
Oscilava o barco num vale de serpentes,
cuspido de espumas vingativas.
Viajantes, compreendemos (tarde demais)
que um deus se irritara.
Olhávamos, mudos, a extensão da morte,
quando os braços de Afrodite branca
enlaçaram o barco
devolvendo-o às praias convulsivas.
(SILVA, 1999, p.89).

Faz-se interessante notar que o tema em destaque é o perigo eternizado pelas bravias imagens marítimas. O Cenário e o tema são anunciados logo no título do poema: “Perigo no mar”. Logo em seguida, nas três primeiras estrofes, o mar é personificado e se revela como um grande opositor cujos braços assassinos se erguem e impedem o retorno daqueles que se aventuraram a desbravá-lo: “Erguido o braço, / impedia o mar / um retorno tranqüilo” (SILVA, 1999, p.89).

Analiso, frente ao exposto, que além da imagem ereta e opressora do braço que retrata perfeitamente a figura de um déspota, o mar se ergue como um grande símbolo cósmico excelso de morte, sendo representado como um sepulcro nas águas, a partir de imagens

abissais que se abrem diante dos olhos do leitor: “Poços se abriam no tumulto/crateras, taças fundas” (SILVA, 1999, p.89).

Em tom de lamento, a voz poética dirige-se aos companheiros, a fim de confessar o arrependimento de não terem decifrado os sinais antes de adentrarem o barco rumo à catástrofe: “Viajantes, compreendemos (tarde demais) / o pio das corujas/no bosque de oliveiras. / Viajantes, compreendemos (tarde demais) / a lua deslizando sob a máscara da terra. / Viajantes, compreendemos (tarde demais) / que um deus se irritara” (SILVA, 1999, p.89).

Outro fato relevante também é perceber que como se fossem refrão, por três vezes, os versos se repetem, no sexto, no nono e no décimo terceiro versos do poema, o que proporciona um tom melodramático na extensão do poema. De modo geral, o que ocorre é que, no primeiro sinal, destaca-se o cenário mítico dos bosques das oliveiras, lugar que prefigurou o padecer de Cristo antes da morte. Diante desse cenário, é muito difícil não rememorar esse sofrimento quando a imagem é reverberada. No segundo sinal, temos a retratação do mistério metamorfoseado em uma lua mascarada. Já no último, é notória a alusão a um Deus irritado, inominável por enquanto.

As repetições dos versos “Viajantes, compreendemos (tarde demais) ” frente à assombrosa sina, como se fossem ritornelos, transfiguram-se em falas vocativas que remetem a um outro ato mítico, cristão, o cantar do galo. Sinal, revelado por Jesus Cristo a Pedro, o qual repetiu por três vezes, alertando o discípulo, personagem bíblica, de que ele haveria de negar o Cristo. No caso do poema, por três vezes, lamenta a voz poética e, também, por três outras, evidencia-se o fracasso de ela não ter compreendido os sinais. Assim como Pedro sofre as consequências de não ter compreendido os vestígios, a voz poética também lamenta as consequências da tragédia iminente.

Em cada verso analisado, descobre-se uma mescla entre a Mitologia grega com a judaico-cristã, o que refuta, terminantemente, uma possível presença de uma visão dicotômica da poesia dorian, o que é ressaltado pelo filósofo Vilém Flusser. Segundo Flusser, não há, para Dora, nenhum problema em combinar os mitos gregos com os cristãos, como se percebe nos arranjos imagéticos do poema analisado, pois o objetivo é evidenciar a força do sagrado em sua poesia “a fim de salvar o homem do seu alheamento de seu chão transcendente (...) (sendo) um modo de manifestar o significado autêntico do mundo” (FLUSSER, 1999, p. 424).

Dora alvitra construir uma poesia em que não só o sujeito lírico se torna contemporâneo aos deuses como também o leitor é transportado para uma esfera numinosa regida pela linguagem poética, que reelabora as infinitudes de símbolos, não só pertencentes

às Culturas greco-romanas ou judaico-cristãs, mas a uma infinidade de deuses e deusas do oriente e do ocidente. A poesia em questão reatualiza os ritos arcaicos transformando o mundo em lugar de deuses e homens, dando ênfase a uma comunhão quase destruída pelo tecnicismo dos tempos modernos, tida como Era profana.

É notável, ainda, que os mitos são evocados de formas diferentes, não permitindo que haja a perda da singularidade de cada um. Em relação à interpretação dos sinais, a voz poética deste poema, “Perigo no mar”, comparada aos outros sujeitos líricos dos poemas analisados, “Recado”, “Natal” e “A Flagelação”, perde-se diante das interpretações dos vestígios, sucumbindo-se à catástrofe. Inserido em um contexto desolador, o sujeito lírico, juntamente com os viajantes, torna-se vítima do terror das águas. O mar transforma-se na mais terrível e mortífera imagem quando é descrito como um vale de serpentes cujas águas são espumas vingativas, venenosas que consomem a existência humana: “oscilava o barco num vale de serpentes, / cuspidor de espumas vingativas” (SILVA, 1999, p.89). Há uma evocação das divindades marinhas Carídis e Cila, imagens terríficas construídas por Homero quando este mimetiza a fúria oceânica no périplo de Odisseu. Evidencia-se, nesse resgate, o valor da poesia homérica tomada como importante valorização das imagens ligadas à Cultura grega.

As imagens metamorfoseiam o mar em força abissal, em símbolo de morte arquetípica. É como se a paisagem natural detivesse poderes numinosos, dignos de representações míticas. A voz poética faz-se autotestemunha da força descomunal do mar e sua visão é totalmente numinosa ao apresentá-lo. O mar transforma-se em emblema terrificante, “tendo uma conotação de divino no sentido supremo da palavra” (OTTO, 2014, p. 167). É nesse aspecto que fenômenos cósmicos são divinizados pelo medo que transcendem ao natural e passa a ser terrificante.

Inseridos nessa travessia, em meio às serpentes em águas terríficas, imagens que intentam, por natureza, representar o caos e a morte, haverá regresso para esses viajantes? Tais argonautas terão seus relatos e histórias, futuramente, materializados em cantos de vitória? Em que aventura lírica o poeta, representado pelo murmúrio do viajante, se lança para não ter ouvidos os sinais dos deuses? Essas são indagações que atormentam o leitor no curso da leitura.

À deriva no mar, o sujeito lírico, diante da morte, relembra como a natureza buscou alertá-lo dos perigos dessa empreitada, dos riscos de uma viagem movida, talvez, pela ambição e pela pretensão humana. A repetição da locução adverbial de tempo, colocada em parênteses, como se quisesse dar ênfase e delimitar a própria existência, “tarde demais”, intensifica o arrependimento do sujeito lírico viajante de ter dado mais atenção à razão dos

seus pensamentos e de suas vontades do que às profecias da natureza, interpretadas, inicialmente, como maus agouros: “viajantes, compreendemos (tarde demais) /que um Deus se irritara” (SILVA, 1999, p.89).

No imo das palavras do sujeito lírico, há o evocar não somente da fragilidade da sua condição existencial como de toda a humanidade que, indecorosamente, lança-se aos desafios da vida ao enfrentar as tempestades existenciais. Diante desse caos, não há forças para preces por parte dos navegantes: “Olhávamos, mudos, a extensão da morte” (SILVA, 1999, p.89). Não há fé que os faça gritar de angústia aos deuses porque, como sabe a poeta, o homem esqueceu-se dos deuses. O que resta para o eu lírico, como também para o homem contemporâneo, muitas vezes, é a espera pelo fim.

Todavia, em meio ao oceano feroz, surge a esperança: “Olhávamos, mudos, a extensão da morte/quando os braços de Afrodite branca/ enlaçaram o barco/devolvendo-o às praias convulsivas” (SILVA, 1999, p.89). Inesperadamente, outros braços se erguem do mar, enlaçam a nave, e salvam os tripulantes. Quem emerge glamorosa para o salvamento é Afrodite para devolver, às praias, os homens outrora perdidos em meio à fúria das águas marinhas. A deusa não enfrenta o mar; apenas retira os humanos da sina frente a ele. Depois da salvação eminente, estabelece o silêncio da voz poética, ficando nas entrelinhas dos versos a força numinosa presente na imagem da grande deusa.

Nada é explicado no poema, somente a salvação é revelada. O sentimento da voz poética, diante da fúria terrível do mar e da força tremenda, *tremenduns*, da salvação divina são poderes irracionais, muito distantes de compreensão intelectual. Não há o porquê para a ira cósmica transfigurada na imagem marítima. Não há a explicação da salvação pela força divina, o que faz com que reste apenas o fruir das imagens poéticas. É diante de qualquer insciência que se ergue o poder avassalador do poema, o qual, envolto no lirismo numinoso, é força inquietante e misteriosa que envolve o leitor, potência estética que se transforma em energia numinosa.

A meu ver, há beleza em cada arranjo imagético e sonoro do poema, o que, em contrapartida, não resulta em entendimento. Dito de outra forma, trata-se apenas de contemplação de experiências líricas espontâneas, mas não compreendidas: “isto porque “revelar-se de forma alguma significa passar para a compreensibilidade intelectual” (OTTO, 2014, p. 171). Isso é o poder e a beleza da linguagem poética ao evidenciar experiências inexplicáveis. Tais revelações podem até ser familiares,

mas para isso o entendimento não dispõe de qualquer conceito. (...). Conhecer e compreender conceitualmente não são a mesma coisa, inclusive,

muitas vezes, se encontram em posição mutuamente excludentes. O que a misteriosa e conceitualmente indissolúvel obscuridade do nume mesmo significa é que ele seja desconhecido” (OTTO, 2014, p. 171).

Reforço, para avançar, o que já defendi nesta tese: em Dora, percebe-se o numinoso representado num elaborado exercício linguístico envolto às mais belas imagens poéticas. Os versos desse poema “Perigo no mar” são um convite à reflexão sobre a vida e a própria condição humana a partir de imagens em que o significado jamais colide com o significante, mas isso não significa que o irracional não seja sentido, e, principalmente, pela mágica articulação poética presente em Dora, o que torna possível a comunhão com o sagrado, como assevera a teoria de Otto:

O “irracional”, portanto, não é algo “desconhecido”, “não reconhecido”, de forma alguma. Fosse assim, ele nada teria a ver conosco, nem poderíamos dizer que algo é “irracional”. É “incompreensível”, “inapreensível” para a razão. mas, pode-se experimentá-lo “sentindo”. (OTTO, 2014, p. 172).

Ao esquadrihar a composição poética de Dora, Ivan Junqueira destaca que o ritmo dorian não é guiado pelo ouvido apenas, mas também, pelo sentido formado pelas constelações de imagens. Junqueira afirma, ainda, que a poeta se vale de uma “linguagem sem voz para expressar o indizível, estabelecendo assim naquele difícil e secreto matrimônio entre o *que* e o *como* da expressão verbal, entre um pensamento que se emociona e uma emoção que se pensa” (JUNQUEIRA, 1999, p. 407).

No tocante à estrutura de versos, esse poema possui apenas uma estrofe com dezoito versos compostos por uma organicidade rítmica que se faz em ondulações sonoras provocadas por aliterações e assonâncias. Toda a dramaticidade dos versos é conduzida pela inversão da sintaxe e pelos transbordamentos sintáticos, os *enjambements*: “Erguido o braço, / impedia o mar/um retorno tranquilo” (SILVA, 1999, p.89). A pausa final do segundo verso atenua-se, o ritmo se alterna pela quebra da última palavra do segundo verso que se ancora à primeira do verso seguinte. Há, portanto, mudança rítmica gerada tanto pelos sentidos das palavras quanto pela sua sonoridade por meio da repetição das vogais fechadas “o”, conduzidas pelas assonâncias nos vocábulos *braço*, *retorno* e *tranquilo*.

O paralelismo presente no sexto, nono e décimo terceiro versos, enfatiza, também, essa repetição e cadência semântica transpondo os tons lamuriosos para a música verbal sem exageros. Ademais, é outro poema a se prender aos nomes, deixando claros os substantivos sem excessos de determinantes ou rimas desnecessárias. O dinamismo da linguagem poética em Dora é edificado a partir das forças de analogia tendo como modelo o ritmo, como afirma Octávio Paz, a propósito do ritmo na poesia. Nas palavras do autor: “o poeta cria por analogia.

Seu modelo é o ritmo que movimenta o idioma. (...) A criação poética consiste, em grande parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução” (PAZ, 1982, p. 64).

Tem-se, em pleno contexto de poesia contemporânea brasileira, um lirismo guiado pelo ritmo, que vivifica o mito em seu contexto numinoso. É uma poesia cujo pensamento, afirma Ivan Junqueira, se quer e se faz emoção; cuja linguagem não se pretende ser filosófica ou existencial, “mas sim, tanto quanto possível, entranhada daquela misteriosa orquestração de que somente é capaz a natureza” (JUNQUEIRA, 1999, p.407) de entregar ao homem o regresso ao tempo original, as várias possibilidades de salvação. Dora Ferreira da Silva faz jus ao título de poeta vidente ou de voz profeta que, com o seu poder de criar imagens, por meio de uma linguagem poética genuína, eleva o sagrado e compartilha com o leitor moderno a sua emoção e experiência religiosa. Enfim, sua poesia é o que afirmou Paz, um canto que “atualiza um passado arquetípico, isto é, um passado que é potencialmente um futuro disposto a se encarnar no presente” (PAZ, 1982, p. 76), ao empreender uma nova Grécia, reimaginando um novo panteão grego.

Otto, no capítulo “As manifestações do sagrado”, de seu livro *O sagrado*, já mencionado, discorre sobre pessoas que possuem dom especial para revelar o sagrado, não no sentido de superioridade pedante, mas de grau de sensibilidade. Destaco que Dora possui essa dádiva, esse potencial de revelar com sua poesia os mais impressionantes sinais ligados à esfera numinosa. Tais sinais devem ser tomados, segundo Otto, como “eventos, fatos, pessoas, em atos de auto-revelação” que vão “além da revelação interior no espírito” (OTTO, 2014, p. 180), os quais se configuram em uma linguagem rica em enigmas. Dora detém uma consciência religiosa o que contribuiu fundar em sua poesia cenários divinizados em plena manifestação com o numinoso abrindo infindas fronteiras rumo ao outro e a si mesma.

1.3 A experiência mítica entre a Poesia e a Filosofia

Assim como a obra de Dora Ferreira da Silva abre-se para reflexões importantes acerca do sagrado, evidenciando aspectos inerentes entre a poesia e a religião, nesta seção, arrola e enfatiza o construto poético e o discurso filosófico por meio de sucintas correspondências, não menos relevantes, com a filosofia de Vicente, seu esposo. Nesse diálogo, vê-se sustentado todo o trabalho acerca da linguagem, cujo tema foi central em notáveis tratados filosóficos como afirma Benedito Nunes: “é porque, nesse nível, Filosofia e poesia se encontram, se correspondem, se atravessam, e mesmo assim continuam diferentes. Sem coincidirem,

enriquecem-se mutuamente” (NUNES, 2009, p. 27). Ademais, percebe-se no encontro poético com a Filosofia, a mística evocada na poesia de Dora.

Em meio a esse terreno fértil de discussões, Vicente Ferreira da Silva ampliou seu olhar sobre a Filosofia e fundamentou seus pensamentos acerca do humano. A partir daí, nasceu o seu mais eminente conceito, “meta-humano”, criado após profícuas leituras críticas da obra fundamental de Martin Heidegger, *O ser e o tempo*. Vicente Ferreira da Silva, além de ter sido o precursor do pensamento heideggeriano no Brasil, empreendeu uma ferrenha crítica à Filosofia do alemão. Segundo Rodrigo Petronio⁷, pesquisador da poesia de Dora e dos postulados de Vicente, em seu artigo *Entre o mito humano e a poesia dos deuses*, o filósofo brasileiro criou uma nova ordem de pensamentos acerca da ontogenia articulada por Heidegger e questionou o antropocentrismo lógico e historicista do filósofo alemão: “Vicente equaciona uma pergunta nuclear, que tangencia um ponto cego do pensar heideggeriano” (PETRONIO, 2015, p. 190).

O conceito “meta-humano” concebe o mito como um aspecto fundante de toda criação e força, *daisen* que propõe pensar a mitologia em sua função epistemológica e ontológica, apreendendo a natureza mítica não como uma

narrativa, uma unidade religiosa ou tampouco uma crença. O mito é a primeira imagem temporal capaz de produzir uma fascinogênese hominizadora do ser. O mito é um mundo circundante (*Umwelt*) e, portanto, a própria atividade mundanizadora e a capacidade de aberturas mundanas, não apenas do ser do homem, mas também do ser dos animais. O mito, por fim, é o princípio de inteligibilidade que instaura o mundo humano justamente ao produzir a excentricidade do homem em relação a si mesmo (PETRONIO, 2015, p. 191).

Observo que a reavaliação crítica acerca da obra de Heidegger instaurou uma nova forma de pensar o mito e a poesia ao despertar no filósofo brasileiro concepções originais e desafiadoras. Seguindo, em partes, o percurso heideggeriano, Vicente Ferreira passa a compreender o mito como uma vivência arquetípica, que, como esclarece Rodrigo Petronio, apreende “a dimensão meta-humana do desvelamento impessoal do ser no mundo, o ser humano habita a abertura (*Offenheit*) que hominiza e humaniza. (...). Apenas como ser extático o ser humano vem a ser o animal aberto que logo é” (PETRONIO, 2015, p. 191).

⁷ Compreendo como hercúleo o trabalho dedicado à organização da obra de Vicente Ferreira da Silva, realizado com maestria e dedicação por Rodrigo Petronio. O fruto dessa dedicação resultou no esplendoroso compêndio filosófico intitulado *Obras completas*, que distribui os postulados vicentianos em três volumes: *Lógica Simbólica*, dedicado aos estudos da Matemática; *Dialética das consciências*, voltado às discussões fenomenológicas e existenciais; e *Transcendência do mundo*, centralizado nos estudos acerca da mitologia e da religião. Para Petronio, esse terceiro livro deve ser tomado como a terceira fase do filósofo brasileiro, além de ser a mais importante, por se tratar do desenvolvimento das análises mítico-aórgicas.

Com relação ao pensamento sobre o mito e sobre a poesia, Petronio destaca que toda a reavaliação dos postulados heideggerianos, feita por Vicente Ferreira, foi fundamentada pelas leituras de Schelling, Höderlin e os românticos de Jena (PETRONIO, 2015, p. 192). Dessa forma, infere-se que os pensamentos filosóficos de Vicente foram propostos a partir de uma intensa interlocução com os poetas, acompanhado de sua mulher, Dora. Destaca ainda Petronio que Höderlin foi uma das mais importantes influências para o filósofo brasileiro e para a poeta (PETRONIO, 2015, p. 192). Assim, tanto os conceitos acerca do “aórgico” quanto sobre o “meta-humano” se fundamentaram a partir do colóquio entre Filosofia e poesia, em especial, movidos pelas inspirações dos poemas de Hölderlin:

Para Vicente e Dora, o aórgico surge como atividade (*poiêtikê*) mais originária. A poesia se realizaria em todo o seu esplendor ao tocar o modo de modelagem meta-humano e aórgico dos deuses. A instauração meta-humana da poesia seria a única capaz de moldar o mundo, ou seja, de realizar o real em todas as suas potencialidades. A força poética mais originária e, portanto, mais universal, seria aquela que promanaria de regiões ctônicas (PETRONIO, 2015, p. 194).

Nota-se que o exame mítico foi a zona medular que fomentou discussões notáveis entre as obras do casal Ferreira da Silva. Ambos os pensadores admitem que “a poesia é o mito humano e a mitologia é a poesia dos deuses. Dora e Vicente moveram-se na intersecção entre a atividade divino-humana poética e o *logos* arcaico no qual se enraíza o pensar originário, no qual mito, razão e poesia se completam” (PETRONIO, 2015, p. 194). Os pensamentos de Dora sobre a Mitologia coadunam com os de Vicente Ferreira acerca da caracterização aórgica e da poesia de Hölderlin, cuja definição é “em termos literais, *aquilo que não foi posto ou feito pelo homem*” (PETRONIO, 2015, p. 193). Para o casal Silva, toda a ação criativa perpassa a ação mítica e a poesia, por conceber e irradiar a energia mítica originária dos deuses. Isso é o que observa Petronio.

Para o estudioso, tanto a Filosofia de Vicente quanto a poesia de Dora entendem que da harmonia do cosmos até a singular edificação da erva sobre a rocha têm a expressão mítica deiforme assim como a “instauração meta-humana da poesia seria a única capaz de moldar o mundo, ou seja, de realizar o real em todas as suas potencialidades” (PETRÔNIO, 2015, p. 194). As deidades míticas são percebidas como totalidades do mundo. Trata-se do cerne do panteísmo multifacetado pelo olhar poético e filosófico.

Isso posto, é possível afirmar, de modo inequívoco, que a linguagem poética e a reflexão acerca do sagrado são questões basilares para a discussão do ato criativo, tanto no campo da Filosofia quanto no campo literário. Partindo dessas premissas, a discussão em

torno do mito presente em ambas as obras do casal é tomada tanto na essência da linguagem poética quanto naquela da Filosofia. Segundo os estudos do filósofo português António Braz Teixeira, a tese crucial da obra de Vicente Ferreira da Silva é a convicção de que o mito está acima de todo o pensamento lógico descarteano e positivista.

De acordo com Teixeira, o mito para o filósofo brasileiro é superior ao *logos*, que “envolveria a abertura de um regime de fascinação, constituiria a tradução histórico-humana de processo que a transcende e a determina e a qual, por isso, excede a formulação que lhe é dada nas diversas tradições” (TEIXEIRA, 2015, p. 44). Vê-se, nesses pensamentos, que o mito deixa de ser discurso religioso ou histórico ao se transformar em reflexão que transfigura “a única e absoluta forma de realidade, anterior à dualidade ou à cisão humano-divina e à dessacralização da Natureza” (TEIXEIRA, 2015, p. 44).

Por outro lado, ressalta-se que, embora haja um entendimento similar acerca do mito entre o casal, faz-se preciso esclarecer que Dora empreende seu próprio itinerário mito-poético e propõe uma reavaliação da rota panteísta adotada pelo marido. A poeta aporta em sua poesia a vivência sobrenatural das palavras dos poetas místicos (em especial de Angelus Silesius, Tauler e São João da Cruz) e toma de empréstimo desses santo-pensadores a essência do plano poético e a visão da cristandade que é, segundo o teólogo Hubert Lepargneur, “o aniquilamento da individualidade própria a fim de abismar-se no Nada de Deus, pelo despojamento dos conceitos e sobretudo da vontade pessoal” (LEPARGNEUR, 1986, p. 13). Assim, Dora elege para sua poesia Cristo como imagem mítica primordial, cuja configuração suprema é a metafísica do amor e a negação das vontades pessoais, compreendidas no construto poético pela própria poeta de quenose poética.

Em via oposta, Vicente Ferreira da Silva compreende o Deus encarnado e o seu objetivo de salvar o homem como uma redução da concepção em termos grandiosos do divino. Para o filósofo, o Deus encarnado propõe um aniquilamento do eu “como presentificação de um DEUS, experimentado como um em-si que arrebatava e confundia” (SILVA, 2010, p. 630). Em *Transcendência do mundo*, terceiro volume de sua obra reunida, Vicente compreende o Deus mitificado pela concepção judaico-cristã edificada numa visão moralista do sagrado em que o ponto central é a salvação do homem, resgatando o ser outrora perdido. De acordo com o filósofo, tal “pensamento teológico que parte para a exploração da área original do divino, arrastando consigo todas essas formas de interpretação oriundas de nosso estado de dejectação particular, representa um esforço vão e desorientado” (SILVA, 2010, p. 631).

Segundo os postulados filosóficos de Vicente, um Deus de carne e de osso escraviza o homem aos ideais científico-positivistas. Para ele, é preciso pensar o processo divinatório “muito acima da relação teândrica e do particularismo dessa relação”, em que o homem se torna preso às normas religiosas na figura de um só Deus (SILVA, 2010, p. 630). Enquanto que para a poesia mística Cristo, trata-se do guia incontestável, “referente primordialmente” (LEPARGNEUR, 1986, p. 13) e via humanizada de acesso à comunhão divina.

Dora Ferreira da Silva valoriza o mito como pensamento e não como discurso descritivo, como asseverou o marido. Por outro lado, a poeta discorda da visão panteísta de Vicente quando enaltece em sua poesia os mistérios de Cristo e dialoga com a misteriolgia compreendendo a cristandade como o cerne da Mitologia. Para a poeta, Cristo é unidade fundante do pensamento judaico-cristão, e por isso enaltece o Deus encarnado em sua composição poemática. Segundo Vilém Flusser, filósofo tcheco naturalizado no Brasil, estudioso da poesia doriana, destaca que o lirismo de Dora toma Cristo “como o mais alto símbolo, a mediação *par excellence*, (...) como a chave da decifração de todos os significados, da decodificação radical” (FLUSSER, 1999, p. 423).

Desse modo, há, no construto da lírica doriana, uma abertura para a adoração cósmica que dialoga profundamente com o pensamento pagão construído por Vicente, e com a tradição grega sem, todavia, negar a visão messiânica constituída pelo mito cristão. Este, por sua vez, é concebido como símbolo salvífico encarnado da Mitologia judaico-cristã. Para a poeta, a abundância e a abertura de pensamentos ocorrem a partir de uma unidade religiosa fundada na multiplicidade de crenças. Ao destacar essa dilatada confissão, Flusser afirma a essência religiosa de Dora:

ninguém pode ser grego ou judeu simplesmente porque não se é mais capaz de distingui-los claramente um do outro. Quando ocorre aparentemente uma separação (por exemplo, como o Renascimento *versus* Reforma), devemos constatar como é judeu o Renascimento aparentemente grego e como é grega a Reforma aparentemente judaica (porque evangélica) (FLUSSER, 1999, p. 424).

Há, como pôde ser observado, no lirismo de Dora, uma valorização ampla do símbolo em sua visão holística e transcendental que engloba tal-qualmente a origem grega como a semita. Para Dora, como afirma Flusser, a poesia deve se submeter a amplas constelações de imagens simbólicas sem desvalorizar a sua origem ou sua natureza, pois as vastas cadeias imagéticas possibilitam ao homem salvar-se do “alheamento de seu chão transcendente (do pecado original)” (FLUSSER, 1999, p. 423). A poesia é entendida como religião original no

sentido fundante da palavra *religere*, pois conduz o indivíduo a outras esferas transcendentais e amplia os sentidos para a decodificação de coisas existentes no mundo e fora dos limites do vivido. A partir da subjetividade lírica, a voz poética engendra-se, cheia de solitudes e de reverberações poéticas, em busca de experiências com o sagrado independentemente da origem ou da dimensão.

Isso posto, é salutar registrar que, influenciada pelos poetas místicos, Dora Ferreira da Silva abre em sua poesia possibilidades de adentrar-se por veredas numinosas em busca de um “eu essencial” e deiforme, configurado no exemplo da pessoa do Cristo. A poesia transforma-se em um jogo dialético em que predomina a complementaridade de um “eu” que anseia se aproximar de um “Ele”, o qual se configura em um ser deificado pela linguagem. Segundo Hubert Lepargneur, os caminhos percorridos pelos místicos são os mesmos trilhados pelos poetas, sendo, por conseguinte, impossível negar a correlação mítica e mística no contexto poético dorianos. Acerca disso, ao analisar a poesia de Angelus Silesius, Lepargneur afirma que

o poeta e o místico têm em comum o ímpeto de tentar exprimir através das palavras uma vivência a-racional, que dificilmente cabe nos sinais sensíveis. O poeta mergulha no profundo do inconsciente, tocando às vezes níveis impessoais, extremamente arcaicos, e o místico busca vivências no além-racional, no-além natural, que ele declara por um ato de fé e de amor ser o transcendente religioso (...). E inútil pedir provas. O poema testemunha pelo poeta, a vivência mística pelo místico. (LEPARGNEUR, 1986, p.28).

Assim como a linguagem dos místicos foi carregada de simbolismos e avessa à dicotomia dogmática imperante, a poesia de Dora Ferreira da Silva não concebe um mundo bipartido e arquitetado pelo pensamento dicotômico de influência grega e judaico-cristã. Sabe-se que há os que creem na visão grega da razão refletida na forma sistêmica do paganismo, e outros que acreditam no total alheamento judaico-cristão, o qual ocorre a partir do abandono deste mundo vivo por meio do transcendente salvífico: o Deus monoteísta. A poesia dorianos explode essa visão bipartida, ao valorizar a ambivalência dos símbolos e negar qualquer tipo de pensamento dividido⁸. Longe de ser dogmático⁹, o lirismo dorianos que se

⁸ Constança César enfatiza a forte influência da Filosofia de Agostinho da Silva, pensador português, mentor e amigo do casal Ferreira da Silva. César afirma que “o diálogo e a convivência com Agostinho da Silva foram significativos para a fusão do neopaganismo com o cristianismo” (CESAR, 1999, p. 478), tão presente na poesia de Dora Ferreira da Silva. Inspirado no modelo de vida de São Francisco de Assis, Agostinho fundamentou seus postulados filosóficos, tendo como ponto de partida a vivência numinosa da irmandade e o amor incondicional dos ideais franciscanos. Foi justamente esse aspecto da filosofia do filósofo português que mais influenciou Dora, sobrelevando os pensamentos panteístas dirigidos pelo marido, Vicente Ferreira da Silva.

constrói, testifica a impossibilidade de uma visão fechada e dual, a qual foi imposta por muitos pensadores herdeiros dos dogmas de origem tradicional grega e da Escolástica.

Quem assevera isso é a própria Dora Ferreira da Silva no ensaio intitulado *Mysterium coniunctionis*, presente na obra *Tauler e Jung: o caminho para o centro*, o qual analisa os preceitos junguianos a partir dos ensinamentos místicos de mestres como Eckhart e Tauler. Segundo a poeta, os poetas místicos foram os primeiros a negarem a concepção dualista acerca do universo. O total despojamento da mística em direção ao reconhecimento e aceitação do outro e do cosmos faz com que se expanda a ideia acerca de Deus para uma ideia alargada e, dialeticamente una, em que se elimina a distância entre o Criador e a criatura:

Segundo Mestre Eckhart, a idéia do Ser uno é muito diferente da que propunha a Escolástica. Alberto Magno e Tomás de Aquino afirmavam que nada é comum a Deus e às criaturas. Pela graça, estas podem participar do ser, nada mais, pois a diferença que media entre Ser e criatura é absoluta. (...)

Voltando a Eckhart: este se opõe ao que a Escolástica havia dito ao ser por participação da criatura. O ser dado às coisas por Deus, na criação, é o mesmo que o seu próprio ser (de Deus). Assim, o que Deus cria, o cria em si mesmo, abarcando seu próprio ser as coisas. Segundo o místico renano, portanto, “não há nada tão uno e indiviso como deus e todo o criado” (SILVA, 1997, p. 142-143).

O pensamento de Dora acerca do mito messiânico de Cristo é que o mesmo representa a natureza una de Deus: o divino que se fez carne em constante harmonia com o cosmos. É por isso que para a poeta não há separação entre as Culturas judaico-cristã e as demais. Sua linguagem poética procura fundir aspectos de outras religiões numa só configuração mítica que é a imagem de Cristo em oposição à visão de Vicente. Ademais, Petronio afirma que “nesse sentido as obras de Vicente e de Dora encenam dramaticamente as convergências e as divergências ontológicas e míticas entre as matrizes abraâmicas e as matrizes pagãs, sejam estas de origem greco-latina ou de outros povos aurorais” (PETRONIO, 2015, p. 194).

Sendo assim, o transcendente poético engendrado por Dora opera uma visualização ampla de natureza cósmica, em que o sujeito é capaz de enxergar, no terreno das coisas profanas, mistérios da esfera do numinoso. Percebe-se que o símbolo traz revelação da beleza transcendente operada nas coisas terrestres dialogadas com o sagrado. Como se vê nos

⁹ Sabe-se que as políticas e os dogmas eclesiásticos sempre foram assuntos ignorados pela reflexão crítica e poética desses santos místicos, como assegura Lepargneur ao analisar a poesia de Angeluis Silésius. Ademais, além da escrita poética, a visão não dogmática dos poetas místicos foi o que instigou Dora Ferreira a estudá-los e a traduzi-los.

poemas citados abaixo retirados de dois livros, *Jardins: esconderijos* (1999) e *Cartografia do Imaginário* (2003):

ÍCONE DE SÃO FRANCISCO

Peregrino
 que nada guardou de si
 no alforje do destino
 e no corpo tatuado
 levou o Amado:
 nas mãos dois cravos
 os pés trespassados
 no peito branco
 a flor do flanco
 (SILVA, 1999, p. 174)

NOITE FILOSÓFICA

para Vicente

Que coisa, não posso dormir
 sem compreender o que li
 estou dependendo de ti
 foste tu quem escreveu
 o que deste pra ler.
 Espaços soteriológicos
 veredas de salvação
 não são escritos teológicos
 e nem formas de oração.
 Salvação em Dionisos
 em Cristo a salvação
 na boca apaga-se o riso
 dependemos da intuição.
 Vê amiga, este vórtice
 que te levanta do chão
 e a luz que te ilumina
 vem do fundo do coração.
 A voz do Cristo te chama
 viandante e seu bordão
 batendo à tua porta:
 já cozinharas o pão
 garrafa de vinho tinto
 a fazer-lhe companhia
 na sala em solidão.
 A maçaneta girara
 devia ser sua mão
 ou de alguém que precisava
 da despensa pobre e farta
 pouco e muito em união.
 Salvação em Afrodite
 isso é outra salvação
 espumas de mar e orvalho
 corpos nus em conjunção
 cachos de uvas e sedas
 brocados e pedrarias

para vestir-te a beleza
 e aquecer o coração
 num infindável desejo
 perder-se a conta dos beijos.
 Música? Da sedução.
 Salvação no belo Apolo
 Já é uma outra questão.
 Desejo, mas com medida
 beleza de uma coluna
 com os seus planejamientos
 contenção nos sentimentos
 só a beleza imoderada
 despertou de madrugada
 e o sol Menino a embalou.
 Nesse vórtice, querida,
 abandona tua vida
 pois um deus te consagrou.
 (SILVA, 2003, p. 90 – 91).

A escrita de ambos os poemas se destaca no trabalho com imagens singulares, porém muito bem elaboradas em força rítmica e semântica. Água, flor, orvalho, deuses e deusas, imagens simultaneamente misturadas, fazem eclodir substratos arquetipais. Estes, por sua vez, corroboram para o nascimento de uma poesia que canta o segredo da cabala enleado aos conhecimentos de oráculos gregos com menção à fé cristã presentificada nas personas de Cristo, São Francisco de Assis, Apolo, Dionisos, Afrodite.

Chamo a atenção para o fato de que no primeiro poema, “Ícone de São Francisco”, há uma fusão entre o senhor e o servo representado pelo mito messiânico cristão com a imagem do “peregrino”, o santo franciscano. São Francisco traz tatuado no corpo, sua ascese, sua Filosofia religiosa, que é a flagelação de Cristo, símbolo de elevação máxima, “nas mãos dois cravos / os pés trespassados / no peito branco / a flor do flanco” (SILVA, 1999, p. 174).

Além das palavras estarem magistralmente ordenadas em uma sutil colocação semântica, a grandeza rítmica do poema confere uma força particular às imagens, as quais se destacam movidas pelas repetições em ondas sonoras das vogais nasalizadas em *an* e das fechadas *o*, verificadas nos vocábulos *peito*, *branco*, *flor* e *flanco*. Apesar de nenhuma pontuação demarcar os versos, o leitor é conduzido pelo ritmo imagético arquitetado pelas assonâncias muito bem trabalhadas na construção dos ícones que ganham vislumbre, a partir de um sutil arremate feito pela união das consoantes fricativas e laterais *fl*, repetidas nas palavras *flor* e *flanco*, desfecho do poema. Ritmo e linguagem são trabalhados a fim de proporcionar, segundo Pound, “o ‘elemento surpresa’ ao final da rima, o que é próprio a exímios artistas” (POUND, 1976, p. 14). A composição imagética e a sonora do poema destacam as marcas trazidas no corpo do Peregrino e revelam, também, a negação de sua

própria identidade. Destituído de si em longa missão: “Peregrino / que nada guardou de si / no alforje do destino”.

A forma poética apresenta a vida de um ser que se submete à total negação materialista em prol da sublime comunhão com o divino. O título evoca a abnegação plena do servo à imagem numinosa de Cristo. Ao longo dos versos, a voz poética enaltece o peregrino “que nada guardou de si”, dialogando com o tema central da poesia mística, o despojamento de si. Segundo o pensamento místico, é preciso que o homem reconheça e negue seus desejos terrenos e profanos, a fim de tecer um elo com a esfera transcendental via linguagem poética. A imagem a ser destacada é a da ausência que reflete o nada acumulado pelo destino presentificado no corpo do santo que traz como marca, como tatuagem, o sofrimento de Cristo – dialeticamente, o santo despoja-se de si e veste-se da aflição santa e numinosa de um Deus.

A principal característica lírica da poesia mística é o impulso de transcendência absoluta que se dá a partir da negação do próprio “eu” por meio de uma inefável busca da ascese poética. Como exemplo desse lirismo que enfoca uma ascese cabal, há os poemas místicos de São João da Cruz e Angelus Silesius, ambos estudados e traduzidos pela poeta paulista.

Nos versos iniciais do poema *Coplas da alma que pena por não ver a Deus*, de São João da Cruz, têm-se: “Vivo sem viver em mim / E de tal maneira espero / Que morro porque não morro / Em mim eu não vivo já, / E sem deus viver não posso; / Pois sem ele e sem mim quedo” (CRUZ, 1984, p. 83)¹⁰. A temática de um intenso despojamento, encontrada nesses versos dialoga sobremaneira com os de Dora: o quarto verso do poeta místico, “Em mim eu não vivo já” dialoga sobremaneira com: “Peregrino/ que nada guardou de si” (SILVA, 1999, p. 174). Como se observa, há uma volitiva rumo ao esvaziamento de si a fim de alcançar uma fusão irrestrita com o sagrado tanto em Dora quanto em São João da Cruz.

Em termos do despojamento material e individual, percebe-se semelhança entre a poesia dorianiana e os dísticos alexandrinos de Angelus Silésius: “E na medida em que meu eu desaparece / Que o Eu do meu Senhor se revigora e cresce”(SILESIUS, p. 1986, 13). O que faz prevalecer um “Eu” revigorado a partir da somatória entre o “eu numinoso” como o “eu” que se entrega ao seu Senhor, assim como se dá com o peregrino que se funde ao “eu” do Amado no poema de Dora.

Segundo Hubert Lepargneur, Dora, assim como os poetas místicos, compõe um lirismo cujos degraus condutores ao sagrado são a entrega de um ser que oferece não “apenas

¹⁰ Tradução de Dora Ferreira da Silva pela Cultrix, 1984.

as partes boas de sua personalidade”, mas também “seus pecados como um ingrediente indispensável à transformação” (LEPARGNEUR, 1997, p. 26). Numa oferenda integral, aceita-se o “eu empírico” com todo o seu envolvimento de criatura com a natureza cósmica, enaltecido como paradigma “Ícone de São Francisco”. O peregrino, por sua vez, acena para uma interlocução, um outro alvo imitável, o *Amado*, deificado por seu sacrifício.

Há, no poema, a condensação da essência mística em fonte mítica, a plena *quenose poética* em que o “eu comum” que se perfaz na voz poética aponta para um “eu essencial”, o Cristo exaltado. Entende-se esse termo *quenose poética* a partir da *quenose espiritual* compreendida como esvaziamento da própria condição humana em prol de um envolvimento com as forças numinosas por meio da palavra poética. Este esvaziamento se dá, segundo os apontamentos de Dora e Hubert Lepargneur, como um exaurir-se a um “espaço aberto ao outro. O farol da fé é o que indica então a que ‘outro’ convém ceder espaço” (SILVA&LEPARGNEUR, 1997, p. 78). No ato de poetar, há um despojamento cabal por meio da linguagem poética que anseia por símbolos de profundidade: “a linguagem mística gosta do símbolo da profundidade, do fundo da alma, da ponta onde seria como que depositada a imagem de Deus, a câmara do ícone” (SILVA&LEPARGNEUR, 1997, p. 48).

Tanto nos poemas dos místicos citados quanto no poema de Dora, *Ícone de São Francisco*, há o esvaziamento da individualidade referente às potências numinosas, visto que na “mística, salva-se quem aceita perder-se, com a condição de ser acolhido nos umbrais da verdadeira divindade” (SILVA&LEPARGNEUR, 1997, p. 29). É preciso, pois, que o “eu comum” se anule para que a linguagem poética engendre o “eu essencial”, que no caso é a imagem de Cristo. Em Dora, o mito messiânico é tomado pela imagem de Cristo não como sujeito, mas como a plena manifestação do sagrado, como também apontou Rudolf Otto:

à obra de Cristo em vida ocorre uma divinação, uma captação direta e imediata do sagrado na manifestação, se resultam “visão e sensação” do sagrado, ou seja, se é possível experimentar nele o sagrado de uma forma independente e se ele, por conseguinte, é uma revelação real do sagrado. (OTTO, 2014, p. 190).

É dessa forma que desponta a poesia mística de Dora, em que o “eu poético” anseia comunhão e relacionamento com o numinoso por meio da palavra mística que se faz como um ritual de celebração por meio de arranjos estéticos altamente trabalhados pelas sensações oníricas. A entrega dá-se a partir do construto linguístico-poético no processo de escrita como se o poema fosse um genuíno espaço místico, como assinala Lepargneur, ao analisar a poesia de outro importante místico, Angelus Silesius:

O poeta e o místico têm em comum o ímpeto de exprimir através das palavras uma vivência a-racional, que dificilmente cabe nos sinais sensíveis. O poeta mergulha no profundo do inconsciente, tocando às vezes níveis impessoais, extremamente arcaico, e o místico busca uma vivência no além-racional, no além-natural, que ele declara por um ato de fé e de amor ser o transcendente religioso, sacro, o Espírito divino ou pelo menos a graça concedida por Deus que permite participar, ainda neste mundo, da vida sobrenatural. E inútil perder provas. O poema testemunha pelo poeta, a vivência mística pelo místico. (LEPARGNEUR, 1986, p. 13).

No segundo poema, *Noite Filosófica*, há uma compreensão ampla acerca dos possíveis percursos rumo à salvação. Nesses versos, há uma discussão sobre as inúmeras possibilidades de redenção por diferentes forças numinosas. Presa a uma insônia, a voz poética sente-se incomodada por ecos de leituras que são, por ela, indecifráveis. Por isso, ela se dirige a um interlocutor, não nomeado no corpo do poema e pede auxílio. Como o poema é dedicado ao esposo de Dora, colhido pela morte, de forma deveras prematura, num acidente de carro em 1963, afere-se ser Vicente o interlocutor, sendo a temática e o título fatores que contribuem bastante para essa hipótese: “que coisa, não posso dormir / sem compreender o que li / estou dependendo de ti / foste tu quem escreveu / o que me deste para ler” (SILVA, 2003, p. 90).

A expressão coloquial e desautomatizada “que coisa” abre e instaura o desabafo da voz poética que imbuída de tom melancólico instaura a reflexão. Apresentam-se, no poema, vários caminhos de redenção, regidos por inúmeras forças divinas, Cristo, Dionisos, Afrodite e Apolo, as quais são responsáveis por ordenar os sorvedouros do cosmos, harmonizando seres e coisas em imagens regidas pela *imago dei*. Cada figura divina representa metonimicamente um tipo de virtude revelada pela dimensão das naturezas religiosas e profanas.

A imagem predecessora é a da pessoa de Cristo, a qual revela a salvação regida pelo estilo de uma vida devotada à simplicidade e à comunhão representadas por singulares imagens. A do bordão, que simula a pregação itinerante; o desapego, revelado pela peregrinação e o exílio, que convoca uma vida alheia aos bens materiais. A “garrafa de vinho” e o *pão* são rememorações da santa ceia, representação suprema da eucaristia em meio à solidão na qual imerge todo cristão: “A voz do Cristo te chama / viandante e seu bordão / batendo à tua porta: / já cozinharas o pão / garrafa de vinho tinto / a fazer-lhe companhia / na sala em solidão” (SILVA, 2003, p. 90).

Ademais, a maçaneta, imagem metonímica da passagem, remete ao trânsito entre os seres precisados e aqueles prontos à doação, o que é representado por fortes antíteses, “despensa pobre e farta / pouco e muito em união” (SILVA, 2003, p. 90), o que representa, mais uma vez, a dialética do esvaziamento: o ter e o doar. Segundo os ensinamentos de Tauler e Jung, pontuados por Dora e Lepargneur, a mística conduz o ser humano pela harmonia dos

opostos, que é a busca de entendimento divino apropriado pelo discurso antitético: “o místico se esvazia de si, tanto mais percebe sua meta nesta ‘união dos opostos’” (SILVA&LEPARGNEUR, 1997, p. 61). O resultado, na poesia, é a linguagem poética sendo tensionada pelo encadeamento de imagens opostas, como se percebe nos versos de Dora ao evocar a fé cristã.

Em ferrenha oposição à simplicidade de vida que conduz à salvação pelo caminho da cristandade, há Afrodite, outra via de redenção que se conduz pela ostentação e luxúria não na esfera etérea, mas em configurações imanentes e carnaís. No caminho salvífico dessa deusa, o infundável desejo e os corpos nus ganham destaques em meio a imagens que representam um leito preparado para orgias saturnais. O vinho, os brocados, as pedrarias e as sedas transformam-se em utensílios sagrados: “Salvação em Afrodite / isso é outra salvação / espumas de mar e orvalho / corpos nus em conjunção / cachos de uvas e sedas / brocados e pedrarias / para vestir-te a beleza / e aquecer o coração / num infundável desejo /perde-se a conta dos beijos”(SILVA, 2003, p. 91).

Por último, a salvação dá-se pela arte representada pelo Deus Apolo, cuja característica exponencial é o esmero e a perfeição de todos os ofícios. A salvação apolínea mimetiza-se por meio da beleza que gera a ascese e o desejo não controlados pelos prazeres sensoriais e orgíacos de Afrodite, mas pela aspiração à contenção típica das regras planejadas, lógicas e moderadas das ações apolíneas configuradas na linguagem poética: “Salvação no belo Apolo / já é uma outra questão. / Desejo, mas com medida / (...) / com seus planejamentos / contenção nos sentimentos” (SILVA, 2003, p. 91). A redenção em Apolo remete ao cálculo frio e necessário, ao modo de engendrar a poesia como foi exposto por Novalis em seus fragmentos. Para o poeta e filósofo alemão, o lirismo deve ser pensado por meio da fantasia que executa o entendimento como num processo matemático que envolve técnica, música e mística: “Há uma bela *matemática*? / Matemática mística, matemática musical (...) *Eu sou tu* / < distinção entre análise e álgebra > (...) Nenhuma fantasia / entende-se – como diretriz – pois ela é propriamente a matéria do entendimento” (NOVALIS, 2001, p. 140).

Quando Novalis destaca que a fantasia é “matéria do entendimento”, significa que ela é trabalhada pelo poeta não como um presente vindo do acaso. Pelo contrário, há no processo criativo a união entre a lógica e a inspiração, como também destacou Otávio Paz num diálogo com os próprios postulados novasilianos: “o poeta é ao mesmo tempo o objeto e o sujeito da criação poética: é ouvido que escuta e mão que escreve o que é ditado por sua própria voz. ‘Sonhar e não sonhar simultaneamente: operação de gênio’. (...) O sonho do poeta exige, numa camada mais profunda, a vigília” (PAZ, 1982, p. 202). É dessa vigília entendida como

elucubração, reflexão e cogito que transparece a figura apolínea no poema de Dora, gerando a poesia.

E, nesse sentido, está também a configuração do título “Noite Filosófica”, a união de opostos configurados na ideia soturna de “noite”, que coaduna com o significado de clarividência presente no adjetivo “filosófica”. A partir da união de ideias contrárias, a poeta professa seu ideal religioso calcado em uma ampla possibilidade de comunhão a Deus, desarticulada de uma visão fechada e dicotômica de fé calcada no tradicionalismo. A *uma* valorização do numinoso está tanto no despojamento de Cristo quanto na condecoração do desejo carnal representado por Afrodite como na elevação da razão imposta por Apolo. Dessa forma, há vários itinerários que conduzem o homem ao sagrado, como expressa a própria poeta em seu ensaio sobre os poetas místicos:

A imagem do Uno é usada para enaltecer o mundo criado pela superabundância divina. Este último deverá portanto ter a natureza essencial da fonte originária. Nem ascenso, nem descenso: o desdobrar-se de uma plenitude oculta no Uno. O mundo é eterno, tal como seu criador e a almas são momentos da divindade mesma. Imagem necessária do divino, como poderia a alma participar do que contrário a Deus? Entretanto, os homens parecem ter esquecido que são ícones divinos, tornando-se centros egóicos alheios à sua proveniência e às vezes carentes de meta (SILVA&LEPARGNEUR, 1997, p. 146)

Cotejando esse fragmento com o poema, observa-se que a voz poética se encontra mergulhada nessa “noite filosófica”, que não é “veredas de salvação / não são escritos teológicos / e nem formas de oração”, mas é poesia que traceja inúmeras possibilidades de entendimento do sagrado, ultrapassando barreiras preconceituosas de âmbito filosófico e religioso. Para Dora, a via de alcance integral da genuína religião é a palavra poética, energia mágica que conduz a ação criadora, o nomear, que é fazer e causar transformação, da mesma forma que Novalis e Paz entenderam ser a essência poética:

Novalis afirma que a poesia é algo como a religião em estado agreste e que a religião não é nada mais que poesia prática, poesia vivida e tornada ação. A categoria do poético, portanto, não é nada que um dos nomes do sagrado. (...) a operação é inseparável da palavra. Poetizar é primordialmente nomear. A palavra distingue a atividade poética de qualquer outra. Poetizar é criar com palavras: fazer poemas. O poético não é algo dado, que se acha no homem desde o nascimento, mas algo que o homem faz e que reciprocamente faz o homem (PAZ, 1982, p. 203).

Notadamente, prevalece a natureza poética de Dora, que revela uma alma autônoma, sem barreiras dogmáticas ou unilaterais, em que impera o racional e não o racionalismo em

meio à mística de uma linguagem poética. É nesse contexto que a poesia engrandece o mito na sua mais autêntica configuração com o cosmos. Pelos poemas analisados, a poeta explode a visão bipartida da Cultura grega e judaico-cristã, ao estabelecer diálogos entre todas as espécies de plêiades divinas, apresentando uma escrita que não se prende em “ismos”, em dogmas, mas que se alia à inspiração de diversos universos numinosos.

A poesia de Dora também dialoga com a mística novalisiana, definida como mística moderna, que busca no cerne da palavra mágica toda a elucubração poética. Hugo Friedrich, em seu capítulo *Apolo em lugar de Dioniso*, destaca a influência de Novalis, o qual tem como princípio fundante a experiência lírica, a partir do trabalho com linguagem, cuja experiência se molda no “‘laboratório’, de ‘operar’, da ‘álgebra’, ‘do cálculo’, ‘do verso’ identificando sua poesia com *fabrication*, pensando menos na obra que no ato da fabricação, por meio do qual o próprio espírito se eleva e aperfeiçoa” (FRIEDRICH, 1978, p. 163). Sem anular o enigma primordial da poesia representado pelo mistério de Dioniso, evocado por Dora no início de seu poema “salvação em Dionisios” (SILVA, 2003, p. 91).

Além dos mitos gregos e judaico-cristãos, a poesia doriana perscruta outras mitologias, como a egípcias e a etrusca, conferindo valor, por meio da linguagem, às construções transcendentais de culturas arcaicas. Os mitos são articulados no mais refinado labor linguístico, rítmico e semântico, e, por isso, tornam-se instrumentos que intermedeiam o inconsciente da poeta com a sua forma consciente de arquiteta o seu lirismo.

Segundo Constança Marcondes Cesar, a poesia de Dora resgata um lirismo numinoso restabelecendo um elo entre as divindades e o homem contemporâneo. Com esse modo de fazer poesia, almeja-se esvaziar-se a linguagem de vontades próprias, promovendo, dialeticamente, um preenchimento com uma tarefa poético-reflexiva em que o pensamento se volta às reminiscências fulgurativas do sagrado, como reafirma Constança Cesar:

na sucessão das culturas e dos tempos, o modo pelo qual o Sagrado originário se mostra ao homem. E de *compreender*, no mundo contemporâneo, caracterizado pela planetarização da técnica e pela dessacralização, os sinais do esgotamento da forma de expressão do sagrado centrado na figura do homem, bem como de falar sobre o advento de uma nova compreensão de Deus, em cujo limiar nos encontraríamos. (CESAR, 2015, p. 23, grifo no original).

Daí a grandeza dessa poesia que, em forma de canto, lamento e reza universal, é capaz de evidenciar o transcendente vivido com os mistérios inteligíveis. Poesia que interpreta o mundo não só com o olhar centrado em particularidades singelas, mas com todos os outros sentidos. É um lirismo que conclama o leitor a apalpar e adornar jardins; com a audição, a

decifrar as inúmeras músicas produzidas por seres e coisas; com o paladar a degustar sabores de frutos de diversas terras; e com um olfato, a discernir cheiros campestres e urbanos, como a própria poeta fez durante a sua energização com os elementos cósmicos.

Em suma, é uma lírica construída a partir de uma linguagem imbricada de subjetividades harmonizadas a um pensamento aberto à essência da linguagem que se entrelaçam às sensações místicas-corporais. Dora não perdeu uma só pista ou sinal sequer dos seres e dos objetos em sua volta. Ficava sempre atenta aos acenos divinos como um autêntico poeta místico. O mundo era para ela “sucessão de imagens, poesia corpórea, epifanias da transcendência” (CESAR, 2015, p. 22).

Assim, sensível a qualquer vestígio, Dora transformou seu registro em escrita magistralmente pensada e sentida, seguindo os caminhos de seus mestres, Eckhart, Tauler, Angelus Silesius e Novalis. Sua poesia concilia-se à escrita poética desses místicos ao valorizar os prenúncios numinosos presentes na palavra e no cosmos, como afirmou sua filha Inês Ferreira da Silva Bianchi em depoimento ao livro *Flores de Perséfone* – a poesia de Dora Ferreira da Silva e o sagrado:

Como poeta, estava sempre atenta aos sinais (internos e externos) que se transmutavam em matéria-prima de seu trabalho. Minha mãe sempre teve um sentido religioso que integrava ou alternava elementos pagãos e cristãos. Sua poesia está repleta de exemplos dessa natureza. Sua prática religiosa não era nada disciplinada: em alguns períodos frequentava a Igreja Católica, em outros frequentava a Igreja Ortodoxa, e por longos períodos não ia a nenhuma delas. Independentemente de qualquer prática, minha mãe tinha uma alma profundamente religiosa. (BIANCHI *apud* SOUZA, 2013, p. 33).

1.4 Uma voz profética no contexto de poesia contemporânea

Dora exerceu seu papel de poeta num cenário de poesia brasileira muito *sui generis*. Como aponta Heloisa Buarque de Hollanda, em seu livro *26 poetas hoje* (1998), a nova geração de poetas da década de 1970 servia-se da efervescência e dos ecos ainda notáveis do Tropicalismo e dos Festivais da Canção, ao mesmo tempo em que era avessa aos costumes e aos prestígios de uma parcela de escritores que acabara de descer “da torre de marfim”. Em especial, os poetas denominados “poetas marginais” buscavam restabelecer um “nexo entre poesia e público” (HOLLANDA, 1998, p. 10), alvitando estabelecer um elo entre o fazer poético e a vida cotidiana por meio de um lirismo que negava influências classicizantes “das correntes experimentais de vanguarda que, ortodoxamente, se impuseram de forma controladora e repressiva no nosso panorama literário” (HOLLANDA, 1998, p. 10-11).

Nesse contexto de poesia dos anos 1970, vivas eram ainda as ressonâncias do Modernismo de 1922, principalmente em relação à expressão e à forma da linguagem, evidenciadas tanto por Heloisa Buarque de Hollanda, na obra citada, quanto por Benedito Nunes em *A chave do poético* (2009): “esgotada a ideologia nacionalista que inspirou esse movimento, e que levou não só a uma temática nacional, mas também a uma visão crítico-satírico da sociedade brasileira, essas conquistas, ampliadas e consolidadas nas mãos dos grandes poetas modernistas” (NUNES, 2009, p. 159). No início, Hollanda destaca também que a influência modernista, principalmente em termos de uma elaboração linguístico-poética voltada para o humor-satírico, foi trampolim para a radical experimentação poética dos fins da década de 1970 e início da década de 1980:

Num recuo estratégico, os novos poetas voltam-se agora para o modernismo de 22, cujo desdobramento efetivo ainda não fora suficientemente perseguido. Nesse sentido, merece atenção a retomada da contribuição mais rica do modernismo brasileiro, ou seja, a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico. (HOLLANDA, 1998, p. 11).

Em contrapartida, na segunda edição de sua *Antologia 26 poetas Hoje*, vinte anos depois, Hollanda ratifica sua posição dizendo que acima de qualquer definição proposta pela crítica atual, o seu livro funda-se não só na repercussão das influências dos modernistas, mas essencialmente numa reação ao contexto de ditadura militar vivenciada pelos brasileiros, resultando, num “trabalho irrecusável, visceralmente contextualizado, feito a várias mãos (...) que, seguramente, ainda não disse tudo a que veio naqueles idos de 1976” (HOLLANDA, 1998, p. 11).

Pergunta-se, então: qual o motivo de retomar uma discussão acerca do fazer poético num período tão específico, neste momento, nesta tese? Na verdade, de modo sucinto, nem por isso irrelevante, busca-se contextualizar Dora Ferreira da Silva no panorama brasileiro de poesia contemporânea. Tem-se a necessidade de lançar o olhar às margens do quadro histórico-cultural vivenciado por esta poeta paulista a partir de seu primeiro livro, *An-danças*, publicado em 1970, procurando compreender essa escritora nesse ambiente. Benedito Nunes esclarece que duas posições marcaram o contexto de poesia contemporânea: a do debate com a linguagem, precedendo e condicionando todo compromisso político, a do engajamento com a cultura popular, como compromisso poético da política”, possivelmente a referida por Heloisa Buarque de Hollanda (NUNES, 2009, p. 162). De certo modo, Dora está distante desse contexto tensionado pelas transgressões de uma poesia insurgida a partir de um

engajamento militante e, possivelmente, mais próxima de um período, intitulado por Nunes, como uma época – década, a de 1980 – “pouco ruidosa e nada polêmica, sem embates teóricos” (NUNES, 2009, p. 163). Destaco que Dora também se distancia da poesia nascida no seio acadêmico, que “adquire status de atividade universitária, nos cursos de Letras das Universidades” (NUNES, 2009, p. 163), embora, sua lírica seja de compreensão erudita.¹¹

Alva Martínez Teixeira, em seu ensaio sobre a poesia de Dora Ferreira da Silva e de Sophia Mello Breyner, *Ruínas fumegantes e cisternas do nada*, revela que a lírica doriana, no contexto contemporâneo, impõe-se contra “a apatia do ‘conformismo racionalista’” (TEIXEIRO, 2015, p. 101) por meio de lirismo que não é moral e nem claramente político, no entendimento de ser engajado, mas se vale de uma ordem “espectral” (TEIXEIRO, 2015, p. 101).

É, pois, nessa trilha de entendimento que esta pesquisa concebe a poesia doriana não como a criação de mundos diferentes, mas como engendramentos de “sentido diferente para o mundo” (TEIXEIRO, 2015, p. 101). Tal ordem “espectral” é compreendida por meio de um lirismo tecido por vias místicas, exercendo um engajamento político por outro viés, o qual privilegia “em exclusivo o ineditismo espiritual da interioridade humana com o seu diálogo com o ‘Uno’”, como afirma Alva Teixeira (TEIXEIRO, 2015, p. 104). Trata-se de uma poesia imantada pela subjetivação da linguagem e pela inspiração numinosa, que pela força poética dos versos, produz ecos, herdeiros das potências místicas e das impregnações oníricas advindas do romantismo e que se solidificaram no simbolismo.

Como afirma Nunes, a propósito da Literatura contemporânea, a poesia doriana está “fora do ciclo histórico das vanguardas, já não se acha[m] mais sob a urgência da busca do novo” (NUNES, 2009, p. 167), e, por isso, tem a liberdade para visualizar a sociedade contemporânea a partir da marginalidade do mito e da mística, os quais são intensamente remodelados pelo labor com a palavra poética. A poesia doriana empreende uma forma lúcida de combater a estreita visão racionalista da atualidade. Nesse entendimento tão amplo da poesia, Dora, como enfatiza Teixeira, faz-se uma poeta que concebe a contemporaneidade por meio de um poetar ascensional:

¹¹ Vicente chegou a pleitear o cargo de professor acadêmico, mas não conseguiu. Segundo Dora, em entrevista a Donizete Galvão, disse que “Vicente estudava e escrevia. (...) Foi professor de Lógica Matemática na Faculdade de Filosofia da USP. Hoje, a matéria é valorizada. Na época era abominada como um quebra-cabeças. Preparou-se muito para a titulação. Sua tese se chamava *Dialética das Consciências*. A política estava muito polarizada entre esquerda e direita. Vicente não era da direita. Era um anarquista. (...) Enfim, Vicente não conseguiu o título. Oswald de Andrade também não” (GALVÃO, 2015, s/p.)

esta orientação ascensional implica a recusa da banalização da realidade contemporânea, mas nunca da realidade onde se repousam esses mistérios. (...) Assim, através de um reorientar do olhar, Dora da Silva e Sophia Andresen conseguem que a idealidade não condene a sua poesia à total irrealidade e nunca cedem à contemplação do mundo através de um tranquilizador constructo intelectual que atue como filtro da dureza e do rigor que também configuram a realidade. (TEIXEIRO, 2015, p. 106).

Dentro dessa perspectiva, vê-se emergir um lirismo autônomo, interdependente, que acena para diálogos com outras esferas, como a Filosofia e a Religião, sem se distanciar de seu mais genuíno envolvimento, que é com a linguagem poética em estado imaculado. O trabalho com a criação linguística sempre será movido por impulsos poéticos, como se a poesia de Dora Ferreira da Silva se estendesse em canto e em oferendas numinosas. Assim, é preciso contextualizar a poeta paulista na mesma concepção de Benedito Nunes, de que “em nosso tempo, a arte poética não pode ter uma só medida; ela não é mais canônica, é uma composição de cânones” (NUNES, 2009, p. 166). Isso possibilita que obras como a de Dora Ferreira da Silva sejam compreendidas de modo muito mais coerente neste amplo palco que é o da literatura contemporânea brasileira.

No desempenho de seu exercício poético, observa-se uma poeta querendo sempre extrapolar os limites da consciência, buscando elos constantes com esferas oníricas que se fazem ressoar de campos simbólicos e arquetipais. Daí, a existência de diálogos reiterados com pensadores que valorizaram o trabalho lírico associado ao modo de pensar ilimitado, sem demarcações dogmáticas ou dicotômicas ressaltados nos subcapítulos, em especial, acerca da concepção do sagrado. Alva Teixeira chama atenção das vozes que ressoam nas articulações e configuração dessa essência órfica dos cantos-poemas de Dora:

Essas influências e afluências, sendo reais e efetivas, limitam, em não pouca medida, o completo e cabal entendimento de uma obra, como a de Dora que dilui tanto as referências e filiações que as elude, pelo facto de as múltiplas impregnações derivadas desta verdade cansada facilitarem uma leitura insular – e não a necessária de arquipélago (TEIXEIRO, 2015, p. 110).

O comprometimento intelectual dessa poeta foi irrestrito e sua paixão pela poesia se fez plena tanto no papel de poeta quanto de ensaísta e tradutora. Nas duas revistas que ajudou a fundar, *Diálogo* e *Calo azul*, percebe-se, por meio das traduções de importantes poetas e pelos ensaios que escreveu, que Dora tinha uma irrestrita atração pela palavra poética. A admiração pela poesia universal compeliu a poeta a seguir os caminhos de outros poetas e querer imitá-los, como ela mesma afirmou em entrevista a seu grande amigo e incentivador, o

poeta Donizete Galvão: “buscava escrever como eles. Como já tinham escritos, buscava traduzi-los” (GALVÃO, 2015, s.p). Foi assim que a tradução se tornou indissociável de sua criação, como a poeta afirma: “sempre caminharam juntas [a poesia e a tradução]. A tradução ocupa um lugar tão importante quanto a criação (poética). Era movida por entusiasmo. Queria escrever como eles” (GALVÃO, 2015, s/p).

Aclaro, para avançar, que o pronome “eles” refere-se a uma gama de poetas que Dora traduziu. Dentre os poetas místicos e metafísicos, destacam-se Silesius, Tauler, São João da Cruz, John Donne, além de grandes outros poetas como Hölderlin, Novalis, Marlamé, Paul Valery, Rimbaud, T. S. Eliot, Raine Maria Rilker, D. H. Lawrence, Saint-John Perse. Além de poesia, Dora traduziu também parte de tratados filosóficos de grandes filósofos como Nietzsche e Heidegger. E, no Brasil, foi ela quem organizou e dirigiu a primeira tradução da obra de Jung que se deu em meados dos anos 1960. É por isso que em sua obra lírica Dora abre caminhos para reflexão que dialogam com a Filosofia, a religião e a psicanálise.

O exercício intenso de leitura e tradução de grandes poetas místicos, metafísicos e simbolistas desempenhado por Dora Ferreira da Silva contribuiu para a assimilação de ritmos semânticos e imagens preciosas ao seu modo de fazer versos. Segundo Ezra Pound, a tradução tem o poder de liberar ao espírito do poeta às reverberações das mais “belas cadências” rítmicas, fazendo com que o “significado das palavras tenha menos probabilidade de desviar-lhe a atenção do movimento” (POUND, 1976, p. 11).

Além dos estudiosos mencionados, destaca-se C. G. Jung, por quem Dora sempre expressou grande admiração, enveredando-se pelos estudos e análises junguianos. Toda obra de Jung pauta-se em conhecimentos imoldáveis, a saber de suas próprias reflexões autobiográficas intituladas *Memórias, sonhos, reflexões*, livro que é uma reavaliação de suas próprias teorias. Como um analítico da alma e da mente humana, Jung deixa expressar reflexões acerca de malignidade frutificada nos conceitos científicos e estéticos por atitudes inflexíveis e dogmáticas que se tornam obstáculos para aquisição de um saber plural e inovador. Para o psiquiatra, era preciso distender a visão, a fim de descobrir outros planos além do real. Por isso, Jung, a fim de destacar o seu modo aberto e ilimitado de investigar o mundo, descreve-se como um ser constituído a partir de *paredes divisórias transparentes* (JUNG, 1975, p. 319).

Seu modo radical de pensar o levou à reinvenção de uma nova concepção acerca do inconsciente coletivo. Segundo Jung, o inconsciente transcende aos conceitos libidinais e oportuniza amplas dimensões criativas: “pelas comunicações e alusões metafóricas ser capaz de comunicar-nos aquilo que, pela lógica, não podemos saber” (JUNG, 1975, 34). Assim, o

inconsciente deve ser tomado como uma fonte primeira, berço de possibilidades arquetípicas que fomentam a arte: “um saber sem limites, instituído por símbolos universais transmitidos de geração em geração e povoados de arquétipos que são imagens primitivas gravadas no cérebro desde a fundação” (JUNG, 1975, p. 143).

Sua forma desprendida e crítica com relação aos conceitos ditados pela tradição racionalista, fez com que o discípulo de Freud tomasse outros rumos, em partes, opostos aos de seu mestre, como ele próprio afirma: “a razão nos impõe limites muito estreitos e apenas nos convida a viver o conhecido – ainda com constantes restrições – e num plano conhecido, como se conhecêssemos a verdadeira extensão da vida” (JUNG, 1975, p. 33). Para o psiquiatra, era preciso olhar para além das regras casuais postas como verdades absolutas.

Na poesia, foi isso que Dora alçou, sendo possível, como afirma Laura Villares Freitas, “cotejar a proposta junguiana de imaginação ativa, em sua abertura e convite para a expressão do inconsciente, com a maneira como Dora Ferreira da Silva” (FREITAS, 2015, p. 203) engendra seus poemas. O diálogo que Dora tece com a teoria junguiana principalmente em referência ao inconsciente coletivo ilumina os estudos acerca do sagrado e faz ecoar vozes de outros pensadores, que privilegiaram no engendramento poético a filosofia e a imaginação.

A obra de Dora transforma-se em um banquete que atrai discussões imensuráveis acerca da estética filosófica e da mística-teológica. Isso é fruto de uma postura crítica e aberta de uma poeta que marcou a sua época com atitudes engajadas e políticas – no real sentido do vocábulo – quando o objetivo era de disseminar e multiplicar o amor à poesia, à Filosofia e à arte de modo geral.

Toda essa singularidade pode ser verificada na obra lírica de Dora, a exemplo dos poemas analisados a seguir. Neles, há um jogo poético suscitado pelo título que contém toda a carga metalinguística. Trata-se de um modo peculiar de fazer poesia que não se pauta apenas na exposição subjetiva da voz poética, mas sobretudo numa ponderação que busca provocar perguntas e respostas para o teor da estrutura lírica que se anuncia com o poema “Sem título”, que abre o livro *Uma via de ver as coisas*, considerado por Dora o mais político de sua obra:

SEM TÍTULO

Se me extremo
temendo o sentimento
pareço ter nenhum

No nada visto o canto
na acesa ascese
dispo o coração

(SILVA, 1999, p. 73)

Esse poema anuncia aspectos raros de um lirismo que merecem ser estudados. Composição curta, composta por duas pequenas estrofes de três versos, das quais sobressai uma linguagem expressiva, sem adornos, configurando uma voz poética que busca formas e temas para delinear sua poesia. Em meio ao contorno poético exercido pelas palavras, delineia-se uma criação lírica marcada pela dialética, pois, ao mesmo tempo que a voz poética se inquieta (ao se extremar), ela se vê desprendida de sentimentos: “Se me extremo / temendo o sentimento / pareço ter nenhum” (SILVA, 1999, p. 73).

Almeja-se, pois, um lirismo tecido a partir de um canto fundado “no nada” e “na acesa ascese”, totalmente abnegado do efeito de causa e consequência capaz de manipular a criação artística. Nesse poema, a linguagem é nascida de um eloquente desejo de engendrar uma poesia menos descritiva, menos afigurada à comunicação comum, porém, como afirmou Enza Pound, mais “rija e mais sadia, mais próxima do essencial” (POUND, 1976, p. 11). Tal aspiração é similarmente compreendida como uma extensão criadora dos poetas no início do século XX, fazendo surgir como ponto basilar o fazer poético, instigado por imagens peculiares movidas por ondas rítmicas e marcadas pelas repetições das vogais abertas **a** e **e** dos vocábulos “acesa” e “ascese” e pelas fricativas dos verbos “visto” e “dispo”.

Segundo o filósofo e crítico literário Euryalo Cannabrava, esses versos são compostos por “palavras que se fluidificam, imantadas” e apresentam “uma vibração interior que capta o incomunicável nessas vias abertas de acesso ao inexprimível” (CANNABRAVA, 1999, p. 435). São versos que nascem de uma extraordinária concisão de palavras, porém, retratam um lirismo fundado no mistério e frutificado no labor da linguagem a partir da desintegração semântica, que busca uma depuração na própria construção sintática. Nesse processo, o vocábulo *ascese* ganha destaque ao lado do adjetivo *acesa*, apontando para um projeto mítico e místico que é o resultado de um jogo exuberante de sons e rimas.

Nessa mesma via, considero que esse mesmo arranjo alude a uma imagem incandescente por meio do vocábulo “acesa”, que requer do leitor a ideia de luz. Para Euryalo Cannabrava, é na imagem da acesa ascese que se encontra a “chama interior que a mortifica, a atitude estóica de despir o próprio coração. Mas isto significa atribuir a *acesa ascese* e a *dispo o coração* substrato simbólico de poder referencial” (CANNABRAVA, 1999, p. 437).

Percebe-se, ainda, que o exercício rítmico promove a viva elevação não apenas da subjetividade, mas da arte poética envolta no mais alto grau de abstração, que se dá pelo movimento da linguagem. Tal abstração deve ser entendida como o processo de intelectualização do fazer poético pelo trabalho com linguagem e com o ritmo a partir da “unificação das forças mentais e naturais” (NOVALIS, 2001, p. 139), defendida com veemência por Novalis: “o poeta conclui assim que começa o traço. (...). Suas palavras não são signos universais – são sons – palavras mágicas, que movem belos grupos em torno de si. (...) Para o poeta, a linguagem nunca é pobre demais, mas é sempre universal demais” (NOVALIS, 2001, p. 121)¹². Assim, cada vocábulo se transforma em inúmeras possibilidades de leitura e reinvenção poética.

É Nesse sentido também que Otávio Paz asseverou que o processo criativo pode ser pautado no trabalho excessivo com a linguagem, mas que o mesmo não pode ser transmitido em formas de temas fixos ou a partir de rótulos porque se encontra acima de quaisquer regras pré-estabelecidas: “cada poema é um objeto único, criado por uma ‘técnica’ que morre no instante mesmo da criação. A chamada ‘técnica poética’ não é transmissível porque não é feita de receitas, mas de invenções que só servem para seu criador” (PAZ, 1982, p. 20).

Por mais que a voz poética tente explicar a técnica que permeia a escrita poética, nota-se que ela se revela no indizível. Há toda uma áurea em torno dos vocábulos que se apresentam num aspecto singular da criação poética que, segundo Cannabrava, consiste numa tentativa, “talvez subconsciente, [de Dora] construir, artesanalmente, verdadeiros modelos ou padrões de arquitetônica poética. E tais arquétipos de estruturas líricas exorbitam dos seus quadros naturais para atingir o plano de criatividade pura” (CANNABRAVA, 1999, p. 435)

Há, presentificada nesta poesia, a condensação da escrita a partir do mínimo de palavras que se reflete no máximo de trabalho poético intensificado pela musicalidade dos vocábulos palavras, anunciando um poetar pensante a partir do jogo poético que nega ou faz apologia dos prazeres e dos sentimentos: “No nada visto o canto / na acesa ascese / dispo o coração” (SILVA, 1999, p. 73). Percebe-se, nesses versos, que a arte poética se transforma em encantamento quando, sincronicamente, o seu resultado dá-se a partir da “técnica poética” que faz uso da lógica linguística ao trabalho com a imaginação, quando “o poeta

¹² Novalis inspirou profundamente Dora Ferreira da Silva ao ponto de o Brasil ter as primeiras traduções desse poeta alemão feitas por ela, como ela mesma relata em entrevista a Donizete Galvão. (GALVÃO, 2015, s/p).

atinge, por eliminação e não por acréscimo o próprio cerne da criatividade em estado de nascença espontânea” (CANNABRAVA, 1999, p. 436).

Dessa forma, em seus sentidos antitéticos, os verbos “vestir” e “despir” sustentam o lirismo. Situada no nada, lugar idealizado pelos simbolistas como ponto de nascimento da poesia, a linguagem *veste-se* de canto para reafirmar-se na oposição imposta pela ação de *despir*. Como se fosse um princípio, antes de vestir a poesia, desvestir o coração: “*visto* o canto” e “*dispo* o coração”, na tentativa de engendrar outras vias de entendimento para a subjetividade. A dialética presentifica-se mais na ação do verbo “despir”, que pode ser compreendido tanto no sentido de retirar da alma todas as possibilidades de sentimentos como a ausência ou nudez desse coração, contribuindo para o nascimento de novas cargas emocionais, que, como bem observou Paz, é “como a revelação de algo alheio à poesia propriamente dita” (PAZ, 1982, p. 28.), transformando-se em um caminho para infindas experiências.

A análise ainda continua numa introspecção metalinguística por meio de outra pista a ser observada, a nomeação do poema, “Sem título”. O título que pode ser entendido como tentativa experimental de incorporar “no nada” a experiência do jogo poético em que prevalecem as ondas sonoras destacadas pelas repetições das vogais “a”, “e” e “o” que elevam os vocábulos ignorando sua significação. Daí a justificativa do título. Ademais, como assegura Cannabrava, “filtra-se o máximo de elementos, diminui o máximo de significação, fazendo subsistir a estrutura vazia sem compromissos sintagmáticos ou metonímicos na sua corporeidade abstrata, autossuficiente no seu esplêndido isolamento” (CANNABRAVA, 1999, p. 437).

Cassiano Ricardo, ao analisar o livro *Uma via de ver as coisas*, destaca com veemência a presença dos autores místicos e simbolistas na obra de Dora Ferreira da Silva (RICARDO, 1999, p. 414), ao perceber que potências misteriosas se entrelaçam num trabalho intenso com a linguagem, numa fusão racional e imaginativa configurada em seu poetar. Tais influências (mística e simbolista) encontram-se justapostas não só neste poema, mas também no conjunto da obra da poeta, sendo reveladas por meio de jogos dialéticos em que forças sagradas se somam aos anseios profanos. O aproveitamento da postura mística conjugado à reverência da linguagem compõem a persistente busca de uma arte poética dinâmica, pautada no exercício laborioso com as palavras presentificadas em imagens criativas verificadas por meio do lirismo de outros poetas como Novalis, Hölderlin, Mallarmé, Valéry, T. S. Eliot, John Donne, dentre outros.

Em dimensão microscópica, este poema, “Sem título”, é um exemplo daquilo que Dora Ferreira da Silva promoveu em toda sua obra poética: poesia carregada pelo fluxo musical e pelas elevadas ondas rítmicas que se revelam mais poderosas que os significados imbricados no jogo das palavras. É um fazer poético calcado no mistério da linguagem e no ritmo imagético. Almeja-se não mais a compreensão temática, mas a fruição de uma música provocada por assonâncias que se interpõem e inter cruzam na linguagem numa manipulação mística que abarca todo o mistério poético. A obscuridade se revela como sustentáculo capaz de físgar o leitor como afirma o crítico Hugo Friedrich: “a magia de sua palavra (da lírica) e o seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada” (FRIEDRICH, 1978, p. 15).

Na sequência do construto poético de *Uma via de ver as coisas*, seguem outros poemas que contrapõem, de certa forma, a nomeação anterior, “Sem título”, ao serem definidos como “Título I” e “Título II”. Aparentemente contraditórios, os poemas dão continuidade à reflexão acerca da incursão poética que almeja a busca de um novo lirismo. A seguir, os dois outros poemas:

TÍTULO I

Uma via de ver as coisas
 (v. da Misteriosofia à Psicologia)
 os tempos de verbo
 unindo o foi ao será
 passam pelo passado
 pisam o presente fortemente aqui
 no agora enraizado
 quando o vento repuxa as hastes
 e arranca as árvores
 em visão antes, depois futurição
 para lá do quando,
 tentando círculos: desfechados arcos
 retesados
 que disparam sempre o além.
 (SILVA, 1999, p.73).

TÍTULO II

Uma via de ver as coisas (voraz?)
 (Quem via?)
 O passado, via?
 O futuro, viria?
 A pé o presente,
 em quatro direções.
 (Quem ia?)
 Ver-sendo as coisas
 verdade-sendo

(pelo menos, descendo a via
vir-a-sendo)
aquiessendo ao quando
antes-sempre-sendo
(quem?)
(SILVA, 1999, p.73 e 74).

Há, nesses dois poemas, a condensação da temática do livro como um todo por meio do vocábulo “via”, que também está presente no título da obra *Uma via de ver as coisas*. “Via” ora se torna caminho, percurso, ora se torna ação verbal, como exposto no segundo poema “Uma via de ver as coisas / (Quem via?) O passado, via? O futuro, viria?” (SILVA, 1999, p. 74). Em ambos os poemas, o sujeito lírico está diluído em meio aos arranjos linguísticos (verbos, advérbios, substantivos), sendo a articulação da linguagem condutora da bagagem lírica. São os versos que conclamam um caminho, “uma via” singular de “ver as coisas”, pautada em tendências transcendentais e emocionais expostas com destaque no primeiro e segundo versos do “Título I”: “Uma via de ver as coisas” / (v. da Misteriosofia à Psicologia) ” (SILVA, 1999, p. 73). A palavra poética é capaz de lançar o leitor num itinerário incomum que propõe unir a Filosofia transcendental e os enigmas da poesia às veredas da ciência mental e emocional, assim como bem assinalou Novalis:

A poesia eleva cada indivíduo através de uma ligação específica com o todo restante – e se é a filosofia que através de sua legislação prepara o mundo para a influência eficaz das idéias, então poesia é como que a chave da filosofia, seu fim e sua significação; pois a poesia forma a bela sociedade – família mundial – a bela economia doméstica do universo. (NOVALIS, 2001, p. 121).

Para Novalis, a poesia é o único acesso a uma beleza lógica, a verdadeira consciência da estética encontra-se na palavra poética. Por isso, o poeta alemão eleva a poesia, transformando-a em chave de discernimento tal qual é a Filosofia. Em ambos os campos (filosófico ou poético), o leitor tem acesso à experiência cósmica por meio da palavra poética. Otávio Paz, ao refletir acerca da linguagem, dialoga com os dizeres de Novalis: “o homem é inseparável das palavras. Sem elas, ele é inapreensível. O homem é um ser de palavras” (PAZ, 1982, p. 36).

Dora tem ciência da sua dependência da linguagem e faz dessa sujeição um jogo a partir de poemas como esses que se organizam pela ordenação das palavras em movimentos a partir de arranjos semântico-sintáticos que são interpolados pelas camadas temporais. Trata-se de um lirismo solidificado por uma linguagem enigmática e provocativa marcada pela repetição ininterrupta de perguntas ao longo dos versos. Não se trata de hermetismos,

mas como Cannabrava afirma, de um “artesanato virtuosístico” que adquiri nos versos “a tonalidade de malabarismo verbal” (CANNABRAVA, 1999, p. 438).

Toda essa sistemática propõe inúmeras possibilidades de leituras e demanda maneiras a-rationais de compreender o mundo tomado pela força inexorável do tempo: “os tempos de verbo / unindo o *foi* ao *será* / passam pelo passado / pisam o presente fortemente aqui / no agora enraizado”. “Ver-sendo as coisas / verdade-sendo / (pelo menos, descendo a via / vir-a-sendo) / aquiescendo ao quando / antes-sempre-sendo / (quem?)” (SILVA, 1999, p.74).

O tempo é oferecido pela linguagem como um ente temporal singular que tudo abarca: o passado, o futuro e o presente, “antes-sempre-sendo” (SILVA, 1999, p.74) e que se molda por meio do labor com a linguagem que se despe da comunicação ordinária. Trata-se de uma operação poética, como bem assegurou Paz, nomeada como os processos de magia, compreendida como ato criativo que tem suas bases firmadas no processo lógico regido pela linguagem e pela força psíquica:

toda operação mágica requer uma força interior, conseguida através de um penoso esforço de purificação. As fontes do poder mágico são duplas: as fórmulas e demais métodos de encantamento, e a força psíquica do encantador, a afinação espiritual que lhe permite fazer concordar seu ritmo com o do cosmo. (PAZ, 1982, p. 64-65).

Assim, os signos presentes em cada verso não devem ser tomados como sistemas de emulações universais, mas como “um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo” (PAZ, 1982, p. 68). Dessa forma, Dora Ferreira da Silva funda sua poesia num projeto imagético que faz ressoar forças líricas a partir de combinações linguísticas imersas em impulsos musicais que são tomados como herança dos poetas modernos como Novalis, Poe, Baudelaire e Mallarmé. Assim como esses autores, a poeta paulista fez dos arranjos rítmicos um modo especial de intelectualizar a poesia, tornando as “vibrações superiores ao significado”, como afirmou Hugo Friedrich (FRIEDRICH, 1976, p. 51).

Em Dora, a potência lírica movida pelo mistério da palavra poética em seu ajuste linguístico assomada às imagens arquetipais e ao ritmo transforma a poesia em rito, cujo tempo cronológico transforma-se em um tempo fluído pelo rito fundado pelo ritmo e pela palavra poética. Então, pode-se dizer que, em Dora, “o ritmo não é medida – é visão do mundo” (PAZ, 1982, p. 71).

A elaboração lírica intensifica a curiosidade do leitor diante dos enigmas impostos pelo engenho poético dorian. E quanto à crítica, ratifica-se que é uma obra que possibilita tecer diálogos com outros campos como o da Filosofia, da mística e da Psicologia junguiana.

Ademais, o estudo desse lirismo demanda uma expansão do conhecimento que ao mesmo tempo promove um enternecimento, isto é, um refúgio interior ao se deparar com imagens simples, mas arrebatadoras, essências do cosmos. Nos dizeres do crítico e filósofo Cannabrava, a poesia doriana pertence a

cânones nexos ideativos que violam regras do pensamento dirigido. Não se opõe ao inteligível, construindo barreiras frágeis entre o objetivo e o subjetivo, o racional e o irracional, o consciente e o inconsciente. Há um domínio intuitivo de base, tanto no pensamento poético, como no pensamento matemático. Ambos pensamentos, na sua forma plasticamente intensa, tentam atingir, por caminhos diferentes e até opostos, o clima da criatividade pura (CANNABRAVA, 1999, p. 443).

Dora propõe uma poesia que nega o construto poético a partir de uma concepção histórica apenas. Por outro lado, faz-se marginal por se cercar de um misticismo cósmico ao empreender uma voz poética que vivencia pela obtenção de um “eu” essencial que se completa na quenose poética no sentido de uma ascese místico-poética pela linguagem. E se faz numinosa, esta poesia, pelo fato de Dora não utilizar o seu lirismo como uma instrumentalização para o entendimento divino, pois sua escrita se alinha à mística do não compreensível, movido pelo processo de criação pura.

O seu processo criativo ancora-se em uma linguagem arquitetada por tensões opostas capazes de unir os mais diferentes momentos, como seus versos dizem: “os tempos de verbo / unindo o foi ao será / passam o presente fortemente aqui / no agora enraizado”. (SILVA, 1999, p. 73). Sua lírica se revivifica como num campo de batalha que retém o novo e antigo, ao ser revigorada pela palavra mística e poética em “círculos: desfechados arcos / retesados / que disparam sempre o além” (SILVA, 1999, p. 73). Não à toa, para epígrafe de seu livro, *Uma via de ver as coisas*, a poeta colhe em Heráclito a potência de seus fragmentos: “...harmonia de tensões opostas é o mundo, como o arco e a lira”. Para o pré-socrático o arco é instrumento de guerra que possui arraigada em sua simbologia a morte e a vida. (HERÁCLITO, 2012, p. 182). Para Dora sua poesia possui o poder evocado pelo arco ao se dispor da elasticidade do tempo ao reter no ontem, no agora ou na futurição: morte e vida.

CONCEITOS FUNDAMENTAIS DO FAZER POÉTICO NO PRIMADO
DA IMAGINAÇÃO E DA LINGUAGEM

2.1 A magia da linguagem poética na potência criadora da imaginação

*A imaginação inventa mais que coisas e dramas;
inventa mente nova.*
Gaston Bachelard, 2002.

A obra de Dora Ferreira da Silva é movida pela leveza lírica das imagens trabalhadas por dispositivos linguísticos, procedimento que justifica uma *criação pura*, revelada no processo artístico que remete à longa trajetória dos estudos acerca da poesia lírica e da recolocação dos estudos poemáticos em relação aos outros gêneros literários na Era moderna. É por meio da força poética das palavras e do lapidar da linguagem adida às ressonâncias rítmicas que essa poesia se faz canto inaugural e se consolida como eminente invenção no contexto da poesia contemporânea brasileira.

Sob os impactos dos tempos modernos, principalmente, quanto à construção de sua escrita poética, os versos dorianos sustentam-se e fundem-se na versatilidade das formas livres próprias do contexto da poesia contemporânea, ao mesmo tempo que surge uma remodelagem rítmica que faz ecoar a voz dos grandes poetas místicos, metafísicos, românticos e simbolistas. Segundo Ivan Junqueira, a grandeza dessa poesia vale-se da artimanha criativa da poeta, que soube concatenar a essência mais rica da poesia, o ritmo, associando-o ao mais fino artifício linguístico, a semântica: é “o ritmo semântico que leva Dora Ferreira da Silva ao seu módulo particular de lirismo meditativo” (JUNQUEIRA, 2003, p. IX).

Por outro lado, as temáticas trabalhadas por Dora são tensionadas pela sua necessidade de diálogo com passados longínquos permeados por presenças hierofânicas e por seres que se compactuam com as mais diversas mitologias. Seus poemas são ecos de mundos distantes, vozes diversas que recriam um lirismo subjugado por berços de imagens arcaicas redimensionadas pelo trabalho da linguagem, o que torna essa poesia distante dos temas recorrentes do atual lirismo brasileiro. No entanto, isso não contribui para a diminuição do valor poético. Ao contrário. Em Dora, como afirma Otávio Paz em *Filhos do barro* (1984), o “antiquíssimo não é passado: é começo” (PAZ, 1984, p. 20). Sua poesia se faz pela premissa de resgatar o primevo e remodelá-lo por meio da escritura poética radicalmente inovadora. Conforme também afirma Paz, essa forma de poetar é a mais autêntica revelação do contemporâneo, embora se passe pela zona contraditória do exercício criativo (PAZ, 1984, p. 20).

Esse desassossego configurado pela premência de evocar universos atemporais habitados por deuses e deusas de panteões variados revela, segundo Euryalo Cannabrava, um aspecto da arte contemporânea, que é a “tendência para regredir ao clássico” (CANNABRAVA, 1999, p. 453). Não se trata de emulação de símbolos, mas de um resgate de temas que fogem a qualquer tentativa de imitar um estilo. Quando Dora evoca uma divindade grega ou egípcia, não se trata de moldes a serem copiados, mas de toda uma estrutura arquetípica, que é, de acordo com C. G. Jung, capaz de comover, subjugar e elevar noções abrangentes de uma divindade, “simultaneamente aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir” (JUNG, 1991, p. 53).

Juntamente com essa busca pelo sagrado, há um desejo pela comunhão com o Cosmos, a partir de uma reorganização empírica das imagens. Em meio a esse processo criativo, há uma liquefação entre o novo exposto nas formas poéticas e na irreverência rítmico-semântica. O antigo permeando a construção temática no que tange a evocação de universos oníricos. Nesse sentido, Cannabrava afirma que “existem aspectos do mundo antigo que somente a poesia se mostra capaz de revelar”, e nisso, a poesia dorianana mostra-se como “presença viva do pensamento como força original e profunda, sentido da beleza como virtude e a dignidade humana como a mais alta manifestação da vontade de poder” (CANNABRAVA, 1999, p. 453).

Dessa forma, Dora tece uma poesia que desvenda caminhos que apontam para realidades atemporais, as quais fogem completamente às convenções de uma sociedade pautada nas urgências e calamidades caóticas. As imagens tecidas por Dora se destoam desse mundo pós-guerra industrializado e imediatista, e compõem uma poesia que assinala para o que Roberto Calasso, em *A literatura e os deuses* (2004), intitulou literatura absoluta, visto que contém

um saber que se declara e se pretende inacessível (...) que corresponde à busca de um absoluto – e, por isso, não pode comprometer nada menos do que o todo; e, ao mesmo tempo, é algo de *ab-solutm*, “dissolvido” de qualquer vínculo de obediência ou pertença, de qualquer funcionalidade a respeito do corpo social. Às vezes proclamado com arrogância, outras vezes praticado de forma clandestina e dissimulada, esse saber deixa-se perceber na literatura – como presença ou presságio (CALASSO, 2004, p. 120).

Tal poesia desvela mundos cercados de sinais e de códigos numinosos, os quais não despertam mais tanto interesse no homem contemporâneo. Parece que a humanidade se nega a estabelecer um vínculo com essa linguagem que não diz claramente e que prefere o lado

noturno do poeta. É uma poesia que “faz ver o que, de outra forma não se veria, por meio daquilo que, antes, jamais se ouviu” (CALASSO, 2004, p. 125).

Então, faz-se necessário entender a lírica dorianiana, a partir de interlocuções entre a teoria literária e a Filosofia. Junqueira afirma que Dora deve ser entendida como uma poeta reflexiva, pois ela elege um percurso calcado na perspectiva filosófica. Tal assertiva não se molda pelo crédito biográfico que nem é mencionado – o casamento com o filósofo Vicente Ferreira da Silva – mas pela coesa trajetória da poeta e o seu fiel compromisso com os temas arquetipais presentes desde a primeira obra publicada em 1970, *And-anças*. Trata-se de “uma formação em que se conjugam as lições de Filosofia e as daquele pensamento que, ao meditar sobre a vida e a condição humana, se compromete com o drummondiano sentimento do mundo” (JUNQUEIRA, 2003, p. VII).

Para Dora Ferreira da Silva, uma das formas de entender esse mundo se faz pela reconquista de esferas antigas por meio do resgate de imagens arquetipais. Tais imagens se consolidam em uma poesia-canto de onde emanam muitas vozes que prefiguraram ideias amplas acerca do sagrado tendo como ponto de partida a linguagem poética, movida pela imaginação criadora. Pode-se afirmar, tendo como base o estudo de Calasso, que a poesia de Dora se transforma em um espaço de possíveis epifanias em pleno contexto de Literatura contemporânea.

Pela potência numinosa da palavra poética, os deuses passam a povoar a terra, não obstante os engendramentos de cenários fenomênicos, mas a partir de uma comunhão com a natureza em uma tentativa de reequilíbrio com o Cosmos. Tem-se também a restauração do convívio divino, outrora perdido, com o leitor por meio da fruição via palavra poética. Daí a singularidade desse lirismo ao estabelecer como centro e campo basilar do processo criativo a matéria simbólica, sendo capaz de reafirmar pela leitura literária uma noção de sagrado que toma como ponto imanente a forma poética, sem desprezar a metafísica presente nos recônditos oníricos da imaginação.

Dito isso, nota-se a necessidade de percorrer trajetos de filósofos e de poetas que se dedicaram ao estudo da poesia por meio da experiência com a linguagem associada ao processo de imaginação criadora. Para isso, a obra filosófica acerca da linguagem e da imaginação material empreendida por Gaston Bachelard torna-se imprescindível. Esse cientista, filósofo e amante de Literatura, dedicou-se, com afinco, ao estudo das imagens poéticas tendo como foco central o trabalho com a linguagem. Seus postulados fenomenológicos revolucionaram os estudos poéticos ao empreender uma pesquisa acirrada

com relação ao construto linguístico sem se render às amarras estruturalistas vigentes em sua época.

Calcada na obstinação e na ânsia de cientista e de fenomenólogo, nasce a teoria do imaginário que traz como eixo capital uma nova reorientação acerca da pesquisa poética, que retoma a essencialidade dos elementos poéticos colhidos do cosmos associados ao poder da imaginação. A imaginação torna-se égide do processo de criação artística que se imbrica num sistema enxertado junto às sensações e ao pensamento racional e aos impulsos do inconsciente assomados ao labor fino da linguagem.

Considero, nesse sentido, que os estudos do antropólogo Gilbert Durand também foram matéria imprescindível para que esta pesquisa pudesse ser desenvolvida. Sistematizador da teoria do imaginário, Durand, que foi aluno de Gaston Bachelard, conseguiu alargar as noções acerca do pensamento simbólico ao redimensionar as concepções do mestre num profícuo diálogo com outros campos de conhecimento como a Antropologia, a Política, a Sociologia, a Economia, a História e a Linguística. O antropólogo francês percorreu a trajetória do imaginário sem reduzir a teoria a estruturas simbólicas fechadas. Pelo contrário, ele subdividiu o imaginário em sistemas interdependentes ao propor uma visão ampla em pleno diálogo com a Cultura. No intento de ampliar as fronteiras, houve uma reavaliação da teoria do imaginário voltada para uma compreensão das imagens atreladas à Cultura e suas consequências no dia a dia do homem contemporâneo, que se vê submerso às excessivas manipulações imagéticas, como as da TV e as do cinema.

As teorias desenvolvidas pelos pensadores Friedrich von Hardenberg Novalis, Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche sobre a linguagem poética são o fundamento dos estudos bachelardianos e durandianos e constituem, portanto, o arcabouço teórico desta pesquisa. Isso posto, opto por esclarecer que para o andamento desta pesquisa, foi necessário tecer diálogos com esses pensadores para que um conceito amplo acerca da imaginação material pudesse ser alcançado. Sinto-me convidada a esclarecer, também, que os pensadores alemães, como Martin Heidegger e Novalis, foram também fonte de pesquisa da própria Dora, tendo sido ela bastante influenciada por eles. Ainda sobre influências, acredito ser oportuno reiterar que a Filosofia sempre esteve presente na crítica literária, principalmente, quando se trata do estudo da linguagem.

Assim, tendo discorrido sobre influências arroladas na pesquisa, opto por aclarar detalhes concernentes aos estudos da poesia moderna e suas reverberações na época contemporânea de Dora. Para tanto, recorri aos postulados críticos de poetas e filósofos como Hugo Friedrich, Michael Hamburger, Otávio Paz, Alfonso Berardinelli, Benedito Nunes,

Mario de Andrade e Vicente Ferreira da Silva, que foram acionados para o enriquecimento das análises. Portanto, neste capítulo, examina-se o poder da imaginação e da linguagem poética, a partir das análises das imagens nos poemas de Dora Ferreira da Silva, evidenciando todo o percurso de persistência do imaginário, impetrado pelos postulados filosóficos e pela teoria literária. Esse empenho justifica-se pela busca de se resgatar o valor do processo imaginativo no contexto do trabalho artístico.

Sabe-se que em meados do século XVIII com a Filosofia moderna, em especial, com os postulados dos poetas-filósofos e idealistas alemães, a imaginação ganha força a partir da teoria da genialidade, concedendo prestígio ao processo de criação poética calcada na intuição intelectual e imaginativa, como atesta Benedito Nunes:

O poeta romântico vai passar do típico, do genérico do classicismo para o característico, para a singularidade individual, por meio do gênio, considerado como faculdade produtiva. Na verdade, as duas noções, a do gênio e a da ideia estética se associam. É o gênio que detém o poder da imaginação produtiva (NUNES, 2011, p.35).

Há, como se pode observar, a forma artística calcada na liberdade de devaneios associada à reverberação do “eu”, que dará impulso à revisitação de itinerários artísticos a fim de percorrer caminhos da imaginação criadora de vários gênios, criando, segundo Nunes, a ideia de comunidade espiritual, que pode ir de “Calderón de la Barca às de Shakespeare e às de Novalis” (NUNES, 2011, p.38). No ímpeto de construir uma visão histórica da poesia, eleva-se a imaginação no mais alto pedestal do processo criativo e universal da genialidade.

2.2 Novalis e Baudelaire: fragmentos de uma poesia imaginada em Dora Ferreira da Silva

Em termos de escrita, o que se pode colher de uma experiência onírica totalmente entregue à ação imaginativa? Instantes poéticos que estruturam e conduzem à escrita de um lirismo que extrapola vivências empíricas. Segundo C. G. Jung, a autêntica poesia molda-se a partir de um genuíno processo imaginativo acionado por uma corrente invisível, a imaginação. Nesse construto, a poesia eleva-se autônoma, sobrepondo ao poeta que vê “sua pena escrever coisas que sua própria mente vê com espanto (...) enquanto o seu consciente está perplexo e vazio diante do fenômeno” (JUNG, 1991, p. 47). A poesia torna-se fruto de um singular experimento que é, de início, pessoal, mas logo é arrebatado por impulsos que tocam outras esferas in comunicáveis – até alçar o inconsciente coletivo. A imaginação, no

itinerário dos estudos junguianos, é compreendida como um sistema psíquico em que “o consciente não só pode ser influenciado pelo inconsciente, mas dirigido por ele” (JUNG, 1970, p. 48.). Há uma força involuntária que move o artista para a criação, um potente “impulso criativo que brota do inconsciente, e também quão caprichoso e arbitrário” (JUNG, 1970, p. 48).

É desse impulso contundente à criação, movido por uma imaginação dinâmica e plural, que comunga Dora Ferreira da Silva, que desde pequena a conduz ao processo criativo, como ela mesma relata e destaca em entrevista a Donizete Galvão:

a minha imaginação sempre foi grande. Não só a de olhos fechados, mas sobretudo a de olhos abertos. Eu gostava de ficar na penumbra, criando histórias em quadrinhos. Criava imagens e estourava de dar risadas. Minha mãe vinha perguntar porque estava rindo. Tinha de mentir para não ser chamada de louca, boba, distraída. Logo cedo eu percebi a marca da diferença que me fazia sofrer. (GALVÃO, 2015, s.p).

Embora seja sabido que é comum a toda criança possuir um rico imaginário, o que fica evidente é tamanho gosto impulsivo pela atividade criativa, que nem mesmo as sanções da mãe conseguia cessar. Daí as risadas diante das próprias invenções, mesmo com condenações. E, “logo cedo” notou “a marca da diferença”. A imaginação da poeta não se restringia aos sonhos, mas era “sobretudo a de olhos abertos”, intitulada por Gaston Bachelard de devaneios poéticos, que a levava a um primeiro contato com as esferas artísticas e lhe causava diversão e estranheza.

Diante dos olhares inflexíveis, a menina se angustiava e se via obrigada a mentir sobre suas fantasias, recolhendo-se cada vez mais à solidão do seu imaginar. Isso porque, além das alcunhas que recebia, “louca”, “boba”, “distraída”, a poeta conviveu com o preconceito de ser diferente, o que lhe conduzia a um singular exílio no universo literário. Assim, imersa cada vez mais em estâncias imaginárias, Dora passou a se identificar com os mais marginais seres imaginados pela Literatura universal. Essa possível adaptação aliviava a tensão na convivência familiar:

Era chamada de psicana por minha mãe. Era uma diferença que me magoava e me humilhava. Só mais tarde, quando comecei a ler, surgiu uma identificação com os estranhos, os inadequados. Identificava-me como o Harry Haller de O lobo da estepe ou com a Nastássia Filipovna de O idiota de Dostoiévski. Foi só então que encontrei minha verdadeira família (GALVÃO, 2015, s.p).

Nesse estágio de consciência, há, nos dizeres de Dora, uma gama de informações importantes acerca do seu processo de escrita poética. Para este capítulo, a declaração mais preciosa é acerca de sua entrega cabal à imaginação criadora, a qual pode ser analisada no conjunto de sua produção poética regimentada por um campo simbólico rico em imagens primordiais. Em Dora, a imaginação fomenta um construto linguístico que está aquém de qualquer princípio mimético. Sua fonte capital de invenção são as imagens arquetípicas que se refazem em poderosos símbolos que são, segundo Jung, “um desafio à nossa reflexão e compreensão. Daí o fato de a obra simbólica nos sensibilizar mais, mexer mais com o nosso íntimo” (JUNG, 191, p. 50).

A poesia dorianiana calcada nesse princípio de produção dinâmica e criadora da imaginação exige um modo novo de entendimento e de fruição. A poeta não almeja com seu construto poético representar o real, mas evocar outros universos a partir de arquétipos, que segundo Jung, são “imagens primordiais que reaparecem no decorrer da história, sempre que a imaginação criativa for livremente expressa” (JUNG, 1991, p. 52). Esses construtos imagéticos primevos são transpostos para um requintado exercício com a linguagem, cuja significação linguística não é o alvo, mas sim a plena interação poética em que o leitor é capaz de tocar, por meio do trabalho imagético, o imaginário da poeta durante a leitura.

É por isso que imagens como floresta, jardins, divindades como a Grande Mãe e paraísos presentificam-se no conjunto da obra de Dora. Como exemplo desses mundos criados por imagens arquetipais, há um lugar cuja atmosfera mítica e mística foi o resultado de uma experiência utópica vivida pela poeta, seu esposo e vários outros amigos em meados de 1947. Esse cenário, evocado em vários livros de Dora, é Itatiaia, ponto em que se acolhia a ideia de fundar uma nova religião nascida no coração de Agostinho da Silva, filósofo e amigo do casal Ferreira da Silva. Assim, juntas, as famílias passaram meses reclusas em Penedo, interior do Rio de Janeiro, em busca de subsistência a partir da integração total com a natureza. Os efeitos dessa experiência marcaram a existência da poeta ao ponto de o casal Ferreira da Silva resolver adquirir uma propriedade no mesmo local, no conhecido Parque Municipal Ecológico de Itatiaia, no interior do estado do Rio de Janeiro.

A ideia de uma nova vida e religião fundada em Itatiaia não vingou na esfera existencial, porém, sobreviveu na imaginação da poeta e se substanciou em forma de canto-ritual na poesia. Erigida a partir de um local fixo, no miolo de uma floresta imaginada, o cenário ganha força e transcende em beleza e harmonia cósmica. Por meio da palavra poética, Itatiaia torna-se centro místico, no sentido genuíno de religião, capaz de religar o homem à natureza, que por meio da união cósmica, tece diálogos com esferas sobrenaturais. Assim, a

justeza da vívida imaginação contornada pelo sagrado ganha destaque em forma de poemas, como os intitulados *Ciclo da montanha*, publicados em 1995, no livro *Poemas da estrangeira*.

Segundo Enivalda Nunes Freitas e Souza (2013), nesses versos, o leitor depara-se com um “entre-lugar”, uma “geografia mística”, onde se configura uma comunhão ímpar entre as esferas de uma “Itatiaia terrestre e celeste”:

A mapa algum pertences.
 Poucos viram o cotovelo que dobras entre ócio e cascatas
 cigarras cantam em tuas axilas
 sem que falte silêncio à tua música
 nem o eco das ausências. Que nome poderia esconder
 tuas selvagem essência ou prendê-la em seu laço?
 Tua alma a tudo se enleia e escapa.
 Se algo a detém é frêmito
 que à fonte retorna de ser mais poderoso.
 (...)
 (SILVA, 1999, p. 290)¹³

A voz poética esclarece no primeiro verso que o local, Itatiaia, é simbólico: “A mapa algum pertences” e mesmo que o poema esteja datado, “Itatiaia”, 1985, evidencia-se a configuração de um espaço imaginário que transcende pelo poder revigorador da imaginação. Itatiaia é refundada nos versos a partir de imagens que se coadunam em ricas personificações imagéticas, fazendo com que o lugar mítico ganhe carnação e corpo erigidos por arranjos rítmico-semânticos: “cigarras cantam em tuas axilas / sem que falte silêncio à tua música”. A essa altura, considero relevante pontuar que cada elemento que compõe o corpo da floresta é nascido, isto é, pertencente a ela mesma, como se lê nos versos: “Ergues os olhos luminosos / entre musgos e o salto de uma fera. / Passo pedra terra nuvem na distância / folha também e o nada que se esfuma” (SILVA, 1999, p. 291).

Dito de outra forma, a floresta é autossuficiente, una em toda a sua configuração, sendo, por isso, ponto de contato numinoso entre a terra e o céu. Tal cenário se abre em vínculos hierofânicos, como afirma Souza: “assim, a serra é parte de uma cartografia do imaginário, celeste e terrestre, que se dá ambigualmente entre presença / ausência, silêncio / música, envolvimento / fuga. Tudo se revela e tudo se esfuma nessa Itatiaia do mundo visível e do mundo invisível” (SOUZA, 2013, p. 77).

A imaginação fomenta a criação não só de um novo ambiente mítico-poético, mas de uma religião vigente, que se interpreta segundo Souza, como o *credo da Montanha*: a “própria evocação da montanha [que] já aponta para esse espaço sagrado propício à ligação da Terra

¹³ Copiado igualmente do original.

com o céu, à superação do tempo histórico pelo tempo mítico, tempo em que opostos se unem circularmente, sem começo nem fim” (SOUZA, 2013, p. 75). É um novo mundo recriado pelo inconsciente e articulado pelo trabalho da linguagem poética, defendido e sustentado como ponto máximo da criação artística pelos românticos de Iena, pensadores que influenciaram sobremaneira a poesia de Dora.

Segundo Victor-Pierre Stirnimann, a ideia central do romantismo alemão é a recuperação da essencialidade da “imaginação produtora nas gêneses das coisas” (STIRNIMANN, 1994, p. 12) outrora renegada pela lógica descartiana. Os românticos de Iena passaram a refletir a respeito da força imaginativa, reconfigurando tal pensamento com fonte ímpar para o nascimento de uma nova poesia. Sabe-se que este intento nascido, principalmente, dos ideais de Novalis e, depois, reformulado pela crítica dos irmãos Schlegels, foi incentivo crucial para a nova sistematização acerca da imaginação poética defendida por Charles Baudelaire e poetas de futuras gerações como os simbolistas.

Ressalta-se que a teoria sobre a imaginação material de Bachelard também assume, como referência primordial, a valorização das forças produtivas do intelecto com as ações imaginativas empreendidas pelos românticos alemães: “é essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar. À imagem poética convém o que Friedrich Schlegel dizia da linguagem: é ‘uma criação de um jato só’ ” (BACHELARD, 2009, p. 6), como cita Bachelard, referendando suas origens. Há nos poemas sobre Itatiaia influxos de conceitos dos românticos alemães, principalmente no que diz respeito à liberdade criadora da imaginação em relação à construção do sujeito poético, a partir das potências cósmicas defendidas por Novalis. Não à toa, Dora escolhe como epígrafe para os poemas *Ciclo da Montanha*, dois fragmentos de Novalis: “Estamos a sós com tudo que amamos” e “Não amamos somente pessoas, mas a natureza sob a espécie de plantas, animais, com seu rosto e corpo” (NOVALIS *apud* SILVA, 1999, p. 290).

Concebe-se o devaneio poético em Dora a partir da ponderação e da inspiração frente a um projeto lírico que almeja cantar a beleza cósmica, dialogando com a essência primeira do devaneio do século XVIII, que na contemporaneidade ganha mais força e relevo com os postulados bachelardianos: “o devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos” (BACHELARD, 2009, p. 6). O devaneio cósmico em Dora destina-se à exaltação da força universal da natureza, em que o aspecto medular do seu lirismo é exaltar os elementos naturais como potência motora para a existência da humanidade. Sua poesia revela uma *Natureza* detentora de um poder vivo, regenerador e ativo construído por uma linguagem que se faz no mesmo eixo do ímpeto proativo.

As imagens frutificadas pela linguagem dinâmica de Dora Ferreira da Silva encontram-se em constante tensão, em que o real é tomado por arroubos de uma imaginação criadora. Vêm daí os cantos de Itatiaia, integração entre a palavra poética e os elementos cósmicos, o fogo, a água, a terra e o ar, transformando o recanto ecológico em imagem simbólica, que ressoa a beleza cósmica e a numinosa personificadas na Floresta, “Itatiaia”:

Abraço-te – enfim te reconheço.
 O sol espelha o verde se esmera e esplende.
 Em fragrâncias
 já se evola o orvalho azul.
 Ó Amada
 festa e fulgor da vida
 minha alma te enlaça
 em leve neblina.
 Chamo-te pelo nome
 teu nome de menina: Tati
 Itati
 aia tua sou e
 sacerdotisa.
 Tocas meu corpo
 com teu ar tuas águas
 não fujo de ti
 nem faço o gesto esquivo de Ártemis fugitiva
 e seu tropel de plumas
 e gamos.
 De tuas águas renasço
 jubilosa de amoras do caminho.
Criatura tua
também sou: melodias ecoam
 nas águas pedras
 dentro dos ninho:
Criatura tua também sou.
 (...)
 (SILVA, 1999, p. 302-303).

Em meio a incisivas sinestésias evocadas pelas “fragrâncias” evoladas por um “orvalho azul”, Itatiaia é reimaginada no mais puro envolvimento de forças oníricas misturadas a elementos como a água, a neblina, o sol e a pedra. Trata-se de uma poesia que se faz no jogo espontâneo das imagens a partir do paradoxo que se assume entre a criação consciente e a criação inconsciente, arte e natureza, que para os românticos era o ponto central para o nascimento da genuína poesia, como Schlegel afirma no fragmento a seguir: “o homem é uma retrospeção criadora da natureza em si mesma” (SCHLEGEL, 1994, p. 113).

Em *Polén, fragmentos, diálogos e monólogos*, Novalis conclama a união entre as forças mentais e as naturais, e destaca a importância da configuração de um “eu” que possui ciência do cerne absoluto do cósmico. Dessa adesão, a imaginação ganha força. Rubens Rodrigues

Torres Filho, tradutor e apresentador da obra *Polén*, ao perscrutar essa linguagem “inventiva e desconcertante” (FILHO, 2001, p. 13) do jovem poeta da flor azul, destaca a entrega magistral de Novalis ao universo imaginativo, propenso ao misticismo movido por uma copiosa fantasia. Os fragmentos novalisianos são indagações místicas próximas a cantos etéreos, que se condensam em importantes discussões acerca de diversas teorias, dentre as quais estão, em especial, a Filosofia e a poesia. Contudo, ressalta-se que a poesia está em constante diálogo com todos os outros temas abordados, o que lhe confere um espaço magistral na obra. Os temas em reflexão são embalados por um forte senso crítico e racional mediado sempre pela natureza emotiva da imaginação.

No início da obra *Pólen*, nas “observações entremescladas”, Novalis faz questão de lançar, como se estivesse sob a potência de um átomo, breves indagações que diferenciam a *verdade* da *ilusão*. Tais perquisições velam o que vem a ser o notável desafio de conciliação entre a Filosofia e a Poesia:

A distinção entre ilusão e verdade está na diferença de suas funções vitais. A ilusão vive da verdade – a verdade tem sua vida em si. Aniquila-se a ilusão, como se aniquilam doenças – e a ilusão portanto nada é, senão incandescimento lógico, ou apagamento – exaltação ou filisteísmo. Aquela costuma deixar atrás de si – *uma aparente deficiência de faculdade de pensar*, que não pode ser removida por nada, a não ser uma série decrescente de incitamentos (meios coercitivos) (NOVALIS, 2001, p. 39, grifo no original).

Numa leitura desatenta do trecho, Novalis parece eleger o método analítico- dicotômico para tecer os conceitos acerca da ilusão e da verdade. Todavia, isso é justamente o que o poeta-filósofo refuta ao longo dos fragmentos, ou seja, ele busca distanciar-se de análises binárias e redutoras. O que há, de fato, é uma constatação crítica de como é renegada a ilusão como se esta fosse uma “doença” e, logo, há, também, uma contraposição à ideia dicotômica. Nesse sentido, é interessante perceber que Novalis lança mão de uma imagem preciosa ao longo de sua obra e essa imagem chamou a atenção de grandes filósofos, como Gaston Bachelard. Trata-se da imagem ígnea, que compara a ilusão como o poder incandescente e racional que deixa marcas que jamais poderão ser removidas. A partir das imagens do fogo, Bachelard afirma que Novalis empreende uma catábase interior em busca do calor mais íntimo para, assim, esculpir sua prosa poética, e descreve o poeta alemão como “mineiro que busca o calor da terra, as profundezas obscuras dos sonhos quentes, imagens intrínsecas do imaginário humano (BACHELARD, 1999, p. 62).

No fragmento 16, passagem seguida da temática a respeito da vida e da morte, Novalis anuncia que o autêntico despertar é aquele que advém do sonho: “Estamos próximo do despertar, quando sonhamos que sonhamos” (NOVALIS, 2001, p. 43). Conforme pode ser observado, este excerto evidencia a valorização da esfera onírica em detrimento do esclarecimento e da razão. E tal fundamento fica ainda mais evidente no fragmento 17:

A fantasia põe o mundo futuro na altura, ou na profundidade, ou na metempsicose, em relação a nós. Sonhamos com viagens através do cósmico – Então o universo não está *dentro de nós*? As profundezas de nosso espírito nós não conhecemos – Para dentro vai o misterioso caminho (NOVALIS, 2001, p. 45).

Nessa passagem, a fantasia reveste-se de uma aura invulgar quando o poeta a descreve como um artefato primordial ao processo legítimo de criação. A imaginação transforma-se em matéria basal para o entendimento e tão necessária como qualquer outra esfera do saber racional, como a Álgebra. O crítico alemão Hugo Friedrich ressalta aspectos importantes dos postulados de Novalis ao retomar a relevância dada pelo romantismo alemão à imaginação associada à justeza dos procedimentos lógicos (FRIEDRICH, 1978, p. 49 a 51). Em especial, é com Novalis que a imaginação será tomada como faculdade máxima para a criação da nova poesia a partir de experiências feitas por abstrações aplicadas à linguagem poética.

Em *Pólen*, o poeta alemão abre suas reflexões acerca da poesia mencionando o poder universal da linguagem, sendo este o motivo de ele considerar a palavra poética a chave máxima para a busca de conhecimento: “para o poeta a linguagem nunca é pobre demais, mas é sempre universal demais” (NOVALIS, 2001, p. 121). Note-se que subjaz essa forma extremamente aberta de pensar o universo poético o conceito de poesia transcendental, que é a capacidade “íntima de unificação da imaginação e do entendimento” (NOVALIS, 2001, p. 123) realizável por um exímio artista que deve ser compreendido como um ser elevado.

Segundo Novalis, a imaginação associada aos domínios lógicos da linguagem é o efeito maior da criação artística:

Essa faculdade de despertar verdadeiramente em si uma individualidade alheia – não meramente enganar através de uma imitação superficial – é ainda totalmente desconhecida – e repousa sobre uma sumamente prodigiosa *penetração* mímica espiritual.
O artista faz de si tudo aquilo que vê e quer ser (NOVALIS, 2001, p. 123, grifo do original).

A origem do processo artístico é concebida quando o espírito, compreendido como intuição intelectual, galvaniza a alma em busca de uma profícua unificação entre as forças

mentais e naturais, sem ignorar qualquer esfera dos sentidos e das emoções. A arte, que abarca esse tipo de escrita, atinge o grau mais elevado da criação. É quando, segundo Novalis, “a poesia dissolve a existência alheia em própria” (NOVALIS, 2001, p. 124). É assim que a poesia transcendental é arquitetada, sendo “mescla de Filosofia e de poesia. Em fundamento envolve todas as funções transcendentais e contém, em ato, o transcendental em geral. O poeta transcendental é o homem transcendental em geral” (NOVALIS, 2001, p. 124).

Novalis concebe a poesia no seu grau maior de intersecção com a filosofia e com a ciência ao propor ampla reflexão acerca da genialidade de um “eu” que dialoga com o cosmos. São por essas vias que o filósofo poeta vai canonizar o sistema simbólico, ou seja, elevar a imaginação, processo extranatural que se articula com o intelecto. Segundo Maria Elisa de Oliveira, para o pensador alemão, a via genuína para o entendimento do mundo é a poesia (OLIVEIRA, 1996, p. 55), como se pode ler nos fragmentos do poeta de Iena:

Da elaboração da poesia transcendental pode-se esperar uma trópica – que compreende as leis da *construção simbólica* do mundo transcendental.
O gênio em geral é poético. Onde o gênio atuou – atuou poeticamente. O homem genuinamente moral é poeta.
O genuíno começo é poesia-natureza. O fim é o segundo começo – e é poesia-arte (NOVALIS, 2001, p. 124, grifo do original).

Nota-se como esse envolvimento com o Cosmos é vívido na poesia de Dora ao ponto de a linguagem ser o centro máximo de autoconhecimento entre a voz poética e floresta por meio da personificação dos elementos naturais: “Ó Amada / festa e fulgor da vida / minha alma te enlaça / em leve neblina. / Chamo-te pelo nome / teu nome de menina: Tati”. (SILVA, 1999, p. 302). Todo o corpo da voz poética é tocado pelos elementos voláteis que também compõem o cenário mítico da floresta: a neblina, as águas, as pedras, as flores, as fragrâncias, compondo um quadro imagético que sensibiliza não só o olfato e a visão, mas, principalmente, o tato, em intensas sensações corpóreas. Isso evidencia as acertadas escolhas feitas por Dora, quando a poeta colhe citações dos fragmentos novalisianos: “não amamos somente pessoas, mas a natureza sob a espécie de plantas, animais, com seu próprio rosto e corpo” (NOVALIS *apud* SILVA, 1999, p. 302).

Vê-se, no fragmento 96 pertencente à passagem *Sáficos*, no intuito de elevar o ato imaginativo, que Novalis formula a definição mais importante acerca da imaginação, que veio a servir de fonte inspiradora para diversos estudiosos como Baudelaire, Nietzsche, Heidegger, Bachelard, assim como para a própria Dora Ferreira e seu esposo, além do filósofo Vicente

Ferreira da Silva¹⁴. Friedrich von Hardenberg Novalis define a arte poética como sendo a expressão mais enérgica da faculdade humana capaz de englobar num só processo a magia e a matemática, campos do saber galvanizados pela imaginação, que é “matéria de entendimento / conceito de um utensílio – de um utensílio auto-ativo” (NOVALIS, 2001, p. 140). Para o poeta alemão, a escrita poética deve ser concebida e entendida como a maior racionalização movida pelo processo imaginativo, ação compreendida como o verdadeiro poetar: “o *entendimento* é a somatória dos talentos. A razão põe, a fantasia *projeta* e o entendimento executa. Inversamente, onde a fantasia *executa*, o entendimento projeta. Poesia romântica e retórica (NOVALIS, 2001, p. 141, grifos no original).

É nessa esfera de deslumbramento que a imaginação ganha *status*, passando de mera faculdade de engano para o campo propício e fundante da arte poética, que é magia intelectualizada – a escrita poética. A partir dessa compreensão, Novalis acena para o futuro da arte e da crítica literária:

Poderia ser em grande parte fadiga desperdiçada – limpar, elucidar e esclarecer essa grotesca (extravagante) massa – pelo menos agora ainda não chegou o tempo em que tais trabalhos se pudessem executar com leve fadiga. Isto permanece reservado aos futuros historiadores da magia. Como documentos muito importantes do gradual desenvolvimento da força mágica eles são dignos de cuidadosa conservação e coleta.
Magia é = arte, de usar arbitrariamente o mundo sensível (NOVALIS, 2001, p. 143).

É também com Novalis que o poeta ganha status de profeta, vidente e místico, visto ser o artista que vivifica as coisas e os seres por meio da linguagem. É num harmonioso movimento entre corpo, alma e cosmos que a verdadeira arte-magia acontece num trânsito contínuo e acordado em que todas as artes e ciências repousam sobre harmonias parciais lideradas por seres suprassensíveis como “poetas, loucos, santos, profetas” (NOVALIS, 2001, p. 143). A linguagem visibiliza um mundo de sonhos e matérias, possivelmente, ininteligível que, todavia, pelo viés racional da estrutura sintático-semântica, tornam-se plausíveis de fruição.

Com efeito, essa é a maior contribuição do romantismo alemão não só para os estudos desenvolvidos em sua época, mas para toda a reestruturação da poesia moderna. Hugo Friedrich afirma que toda a reformulação da estrutura poética feita por Charles Baudelaire

¹⁴ Foi esse desafio de conciliar Filosofia e poesia que levou o casal Vicente e Dora Ferreira a tecerem estudos profundos acerca dos postulados novalisianos, como a própria poeta ressalta em entrevista concedida à Donizete Galvão, mencionada no primeiro capítulo deste trabalho.

deu-se a partir dos estudos realizado pelo poeta francês acerca da imaginação criadora instaurada como ponto basilar para o ato criativo pelos românticos. Baudelaire seguiu, em especial, o percurso novalisiano que concentrava na tentativa de acrescer à valorização imaginativa com o fim de articular a união da poesia com a Matemática. (FRIEDRICH, 1978, p. 38 a 44). Trata-se de uma revisitação e reavaliação acerca da alta concentração intelectualizada da linguagem lírica imposta pelos estudos sobre a nova ordem do sistema lírico moderno arquitetado por Novalis e pelos irmãos Friedrich Schlegel e August Schlegel.

A partir de uma nova reavaliação do romantismo, a técnica e suas teorias são agregadas à essência da imaginação, que passa a ser estimada como construto elevado. É nesse ponto que a poesia se funde a partir do mergulho em universos díspares: o do onírico e o das abstrações racionais (FRIEDRICH, 1978, p. 56 - 57).

É nessa atmosfera radical de quebra de paradigma que inauditas formas de gerar poesia surgem, configurando-se no Simbolismo e, fortalecendo-se, ainda mais, nas vanguardas. Ademais, segundo o filósofo Benedito Nunes, a idealização acerca da imaginação empreendida por Novalis foi preponderante não apenas para a conjuntura em que emergia o conceito de literatura moderna, mas também para o engendramento de conceitos filosóficos do século XIX e XX.

Exemplo contundente é o de Heidegger (o que pode se estender para outros filósofos como Bachelard, Ernest Cassirer e Paul Ricouer), afirma Nunes, que reavalia a herança romântica, em especial ao que tange à nova concepção dada imaginação criadora, fazendo um paralelo com a filosofia kantiana. Segundo Nunes, Heidegger constata o quanto a fantasia, tomada como intuição intelectual, foi desmerecida na *Crítica da Razão Pura*, de Kant e indaga acerca da filosofia transcendental moderna, como conclui o filósofo brasileiro:

A relação é polêmica, na medida em que, até certo ponto, Heidegger acompanhou Kant na rejeição da intuição intelectual, reivindicando, ao mesmo tempo, a imaginação, que Kant não tomou na devida conta na *Crítica da Razão Pura*. Sabe-se que a imaginação comparece na doutrina do Esquematismo. Teríamos, então, por exemplo, justamente a imagem da mudança em relação ao movimento, como elo entre a sensibilidade e o entendimento, ou entre as intuições e as categorias. Para Kant, a intuição é sempre sensível e, por isso, o conhecimento, que também depende da espontaneidade dos conceitos (pois que as intuições sem conceitos são cegas, e os conceitos sem as intuições são vazios), é finito. O conhecimento seria infinito se o entendimento pudesse intuir e a sensibilidade fosse apta a pensar. Nesse caso, a intuição seria criadora. Mas a intuição não pode ser criadora porque a sensibilidade é receptiva. O nosso conhecimento começa justamente pela afecção das coisas sobre a sensibilidade. Heidegger não acompanha, porém, o Kant da delimitação gnoseológica, da finitude do

conhecimento, que não reconhecia a existência da intuição intelectual como intuito originário (NUNES, 2011, p. 40).

Em via semelhante, a Filosofia moderna passa a questionar e a requerer dos postulados kantianos o reconhecimento da imaginação não apenas para a criação artística, mas também para o engendramento epistemológico. Toda essa reavaliação e todos esses conceitos contribuem para o surgimento de outros questionamentos, conforme Nunes aponta, o que fomenta reprimendas acerca dos próprios postulados da Filosofia transcendental (NUNES, 2011, p. 41). Novamente, a imaginação ganha defesa e torna-se trampolim para constatações e reavaliações importantes.

Nessa esteira da revalorização da imaginação no contexto singular da poesia, quem, copiosamente, esforçou-se para enaltecer a imaginação e recolocá-la em posto de honra foi Charles Baudelaire. Tanto é que seus postulados seriam, posteriormente, retomados em vários momentos tanto por Gaston Bachelard quanto por Gilbert Durand. Com o livro *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora* (1993), o poeta e crítico francês questiona a falsa fruição estética solidificada em rituais e formas de pensamentos retrógrados que obstinavam por cultivar uma arte presa em esferas obsoletas de um classicismo e de um romantismo vetusto.

Tanto a poesia quanto a crítica baudelaireana são recebidas como vigorosos abalos sísmicos em um contexto de fruição artística (não só francesa), em que o belo é alvejado e bombardeado por noções opostas como o grotesco e o satânico. A crítica baudelaireana acena, de forma irônica e lúcida, para novas maneiras de recepção e de compreensão artística. Além disso, tomado por uma visão extremamente original e aberta, o que torna mais autêntica a sua alcunha de pai da modernidade, Baudelaire faz expandir as fronteiras da arte e o seu contexto de criação. Como crítico, ele expande os territórios de investigações e observações ao escrever sobre música e sobre pintura, articulando seu ponto de vista com toda a sua vivência de poeta, o que acaba promovendo autênticos e irreverentes diálogos entre variados campos artísticos.

Suas análises, por exemplo, são combinações amplas de conhecimentos que dirigem o olhar do leitor não apenas para uma direção, mas para inúmeros matizes e variações de conhecimentos. Baudelaire examina os quadros de Eugène Delacroix como se estivesse refletindo acerca de uma estrutura poemática e sempre referendando, em primeiro plano, não só a técnica utilizada, mas principalmente a imaginação do pintor:

assinalemos de passagem que Eugène Delacroix, em vez de fazer da santíssima Mãe uma mulherzinha de álbum, dá-lhe sempre um gesto e uma amplidão trágicas que convêm perfeitamente a essa rainha das mães. É impossível que um admirador um pouco poeta não sinta sua imaginação atingida, não por uma impressão histórica, mas por uma impressão poética (BAUDELAIRE, 1993, p. 105).

Com isso, o poeta francês delineia uma teoria como um excêntrico caleidoscópio, que se distende em inúmeros paradigmas. Para ele, a arte não deve ser compreendida a partir de pensamentos fronteiriços. Pelo contrário, a abertura e a multiplicidade de ideias devem ser premissas para o novo modo de pensar exigido pela Era moderna, que resume na ausência de delimitações e especificidades técnicas subsidiada pelo racional apenas.

Trata-se de uma visão profusa e abrangente da arte ordenada e dirigida por uma alma que anseia o movimento e a tensão, como afirma Hugo Friedrich (FRIEDRICH, 1978, p. 33) ao apontar a pluralidade de conceitos a partir da irradiação acerca das ideias do grotesco e do fragmentário como pontos de mais relevância na poesia baudelairiana. Segundo Friedrich, tais concepções líricas idealizadas por Baudelaire acenam para um espírito artístico que valoriza criações cujo teor se reformula a partir de irrealidades sensíveis. Simbolistas como Verlaine e Rimbaud podem ser tomados como seguidores desse novo itinerário lírico: “no tema poético de Rimbaud penetra, cada vez mais, uma excitação que impele a amplidões imaginárias. A necessidade imperiosa de lançar-se ao ‘desconhecido’ o faz falar, como Baudelaire, do ‘abismo do azul’” (FRIEDRICH, 1978, p. 71).

Cabe ressaltar que, se nos estudos atuais a leitura de Friedrich acerca da trajetória crítico-poética é considerada obsoleta, principalmente no que se limita à voz poética, a escolha feita pelos teóricos não recai sobre a temática da despersonalização do sujeito, análise da poesia baudelairiana que foi alvo de inúmeras reavaliações feitas por críticos literários como Michael Hamburger em *A verdade da poesia* (2007) e por Alfonso Berardinelli em *Da poesia à prosa* (2007). O propósito de privilegiar Friedrich é a ênfase que ele dá ao ato criativo, isto é, o valor da imaginação, presente no percurso poético do poeta francês.

Nota-se Friedrich nesta que é uma dialética perquisição e num modo radical e primevo de conceber e de compreender a arte que Baudelaire reavalia os ideais românticos, principalmente, com relação à natureza moral e à enrijecida técnica imperada pelos dogmas estéticos de séculos anteriores:

Também no aspecto temático pode-se perceber por que rumo Baudelaire se afasta do Romantismo. O que herdou deste – e é muito – ele transforma em experiência tão dura que, em confronto com ele, os românticos parecem amadores. Estes haviam aperfeiçoado a interpretação escatológica da história,

segundo a qual a própria época vem definida como época final, interpretação esta que, desde o Iluminismo tardio, de novo se propagava (proveniente tanto de raízes antigas como cristãs) (FRIEDRICH, 1978, p. 42).

Assim, embebido por uma concepção de arte ancorada numa realidade difusa, ilimitada e fragmentada, Baudelaire ampara o seu espírito inquiridor num sistema estético que confronta aspectos obsoletos de ideais escatológicos reverenciados por parte dos românticos franceses. Ele se volta, inteiramente, a favor do culto à imaginação cujos mistérios são assomados à bela forma abstrata de fazer poesia, referendada pela essência da outra vertente do romantismo alemão, direcionada por Novalis, cujo alvo era o de intelectualizar a poesia por meio da Matemática e da magia. Segundo o crítico alemão, Hugo Friedrich, “a mais importante contribuição de Baudelaire ao nascimento da lírica e das artes modernas situa-se, por certo, em suas discussões sobre a fantasia” (FRIEDRICH, 1978, p. 55).

Na esteira crítica de Novalis e também de Edgar Allan Poe, Baudelaire vai ampliar os conceitos acerca do grotesco e da fantasia, pois reformula todos os prognósticos sobre a produção criativa, o que resulta na definição de imaginação criadora, a qual se torna indispensável para qualquer traço artístico e princípio “fundamental da estética moderna” (FRIEDRICH, 1978, p. 55).

Parece-me oportuno mencionar que ao retomar o ensaio de Baudelaire *Salão de 1859*, o poeta-crítico, movido por uma égide confrontadora e irônica, questiona o papel da arte, principalmente, do seu compromisso insistente de representar o real. Para esse fim, o poeta recorre à esfera do onírico em busca de uma criação calcada não no representável, isto é, na mimesis, mas sim na execução máxima, advinda da imaginação somada ao trabalho com a linguagem. Nesse texto, Baudelaire expõe sua inquietação e revolta diante da falta de originalidade configurada nas obras presentes nos salões de arte parisienses: “Nenhuma explosão; nada de gênios desconhecidos. Os pensamentos sugeridos pelo aspecto desse *Salão*, pois são de uma ordem tão simples, tão antiga, tão clássica, que poucas páginas bastarão, sem dúvida, para desenvolvê-los” (BAUDELAIRE, 1993, p. 84).

Por meio de finas ironias, Baudelaire rejeita o artista que se sucumbe à cópia da tradição ou da natureza, como se fosse possível apreender o belo por meio da imitação, ignorando e desprezando o poder da imaginação num afã de querer representar o mundo fidedignamente. Acerca disso:

Descrédito da imaginação, desprezo pelo grande, amor não (esta palavra é demasiado bela), prática exclusiva do ofício, tais são, creio, quanto ao artista, as principais razões de seu rebaixamento. Quanto mais se possui

imaginação, melhor se deve dominar o ofício, menos se deve valer disso e o mostrar, para deixar a imaginação brilhar com todo o seu esplendor (BAUDELAIRE, 1993, p. 84).

Por meio de ácidas palavras, Baudelaire pinta um quadro sombrio cujo alvo basilar de suas críticas é o artista, severamente denominado como *enfant gâté*, o qual se encontra subjugado às normas de uma tradição falida e, totalmente dependente de uma sociedade movida por interesses financeiros e progressistas. O poeta se põe no lugar desse artista e expõe seus ideais numa interlocução analítica:

E o enfant gâté, o pintor moderno diz: “O que é a imaginação? Um perigo e uma fadiga. O que é a leitura e contemplação do passado? Tempo perdido. Serei clássico, não como Bertin (pois o clássico mudo de lugar e de nome), mas como ... Troyon, por exemplo.” E ele faz como disse. Pinta, pinta; e fecha sua alma, e pinta ainda, até que se parece enfim com o artista da moda, e que por sua tolice e habilidade merece o sufrágio e o dinheiro do público (BAUDELAIRE, 1993, p. 87).

Segundo Baudelaire, o artista que almeja somente a imitação na ânsia de perpetuar a tradição se torna réu de sua própria alma, pois se subordina aos aparatos rentáveis e manipuladores do contexto artístico: “o imitador do imitador acha seus imitadores, e cada um persegue assim seu sonho de grandeza, fechando cada vez mais a alma, e sobretudo não lendo nada, sequer *Le Parfait Cuisinier*, que no entanto poderia abrir-lhe uma carreira menos lucrativa, mas gloriosa” (BAUDELAIRE, 1993, p. 87). Pontua-se, ainda, que numa sede inconsequente de imitar o real, vislumbra-se tanto no artista quanto no público uma ambição de procriar o “verdadeiro”, naquilo que denomina como verdade, convertendo-se, artista e público, em fruidores incapazes, ou melhor, “imponentes em sentir a felicidade do sonho ou da admiração (sinal das pequenas almas) (...) porque o sabem incapaz de extasiar-se diante da tática natural da arte verdadeira” (BAUDELAIRE, 1993, p. 90).

Para o poeta francês, a genuína arte advém do vínculo íntimo com a imaginação, única via possível de alcançar a independência da técnica progressiva vigente no século XIX. É por isso que Baudelaire aproveita o seu texto para depreciar a técnica da fotografia com o intuito de enaltecer a poesia como fração maior da criação artística:

A poesia e o progresso são duas ambições que se odeiam de um ódio instintivo, e, quando se encontram no mesmo caminho, é preciso que um deles sirva ao outro. Se for permitido à fotografia substituir a arte em algumas de suas funções, ela logo a suplantará ou corromperá inteiramente, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso portanto que ela preencha seu verdadeiro dever, que é de ser a servente,

como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem superaram a literatura (BAUDELAIRE, 1993, p. 92).

Nessa esteira, Charles Baudelaire enaltece o artista que independentemente do contexto se vê inclinado a maquinar a sua arte a partir de suas próprias fantasias e sonhos. Segundo as análises baudelairianas, é nesse processo de criação que tanto o pintor quanto o poeta se realizam como genuínos produtores de arte. Sendo assim, a imaginação passa a ser discernida para este artista como “a rainha das faculdades” e este se desvincula do impulso da cópia e da obstinação de querer imitar a natureza como o resultado de alcance da verdade:

o artista, o verdadeiro artista, o verdadeiro poeta, só deve pintar o que vê e o que sente. Deve ser *realmente* fiel à sua própria natureza. Deve evitar como a morte tomar de empréstimo os olhos e os sentimentos de um outro homem, por maior que seja; pois então as produções que nos daria seriam, com relação a ele, mentiras, e não *realidades*. (BAUDELAIRE, 1993, p. 93. Grifos meus.).

Com esses dizeres, fica decretada a essencialidade da imaginação sendo ela reconhecida como a “misteriosa faculdade, essa rainha das faculdades” (BAUDELAIRE, 1993, p. 90). Baudelaire não sugere apenas mais uma regra de criação artística. Na verdade, fica estabelecido um autêntico parâmetro para uma produção literária – associando imaginação e linguagem – que estaria ainda por vir, dialogando com os postulados antevistos por Novalis acerca do genuíno modo de fazer poesia, que é calcado na imaginação criadora: “a arte de escrever livros ainda não foi inventada. Está, porém, a ponto de ser inventada. Fragmentos desta espécie são sementes literárias. Pode, sem dúvida, haver muito grão mouco entre eles – mas contanto que alguns brotem” (NOVALIS, 2001, p. 93).

Os simbolistas continuaram a semear as mesmas espécies de sementes literárias em solo fértil de uma portentosa imaginação ao projetar uma arte poética em que a fantasia é tomada como ponto capital, fonte essencial do mesmo modo que a concebia Baudelaire: “ela é a análise, ela é a síntese; (...) Sem ela todas as faculdades, por mais sólidas ou aguçadas que sejam, são como se não fossem” (BAUDELAIRE, 1993, p. 94).

Em suma, toda a obra baudelairiana deve ser compreendida como um autêntico manifesto que enaltece a imaginação em detrimento do modo de engendrar poesia calcado na mimesis de realidades fechadas. É por isso que Hugo Friedrich afirma que os postulados de Baudelaire são de “incalculável importância até o presente”, pois tornaram-se trampolim para outros inúmeros manifestos como os de vanguarda. Friedrich relembra os dizeres do poeta francês, que sonhava com a total liberdade de criação tão artística, ao ponto de almejar pintar prados vermelhos ou árvores azuis. Um sonho concretizado pelos simbolistas:

Rimbaud comporá poesias sobre tais prados, artistas do século XX os pintarão. Baudelaire define uma arte surgida da fantasia criativa como: *surnaturalisme*. Entende-se, por este termo, uma arte que “desobjetiva” as coisas em linhas, cores, movimentos, acidentes cada vez mais independentes e que projeta sobre elas aquela “luz mágica” que aniquila sua realidade no mistério. Do *surnaturalisme*, Apollinaire derivará, em 1917, o *surréalisme* – e com razão –, pois com ele designa a continuação do que queria Baudelaire. (FRIEDRICH, 1978, p. 56).

Toda essa liberdade criativa ressoa em poemas cuja ação onírica é premente, fazendo então reverberar imagens primordiais, capazes de fundar novas vertentes mitológicas como se percebe em todo o contexto poético doriano, como nos versos a seguir:

Ártemis veio sorrindo dançarina
a boca a dizer teu nome teu nome de menina:

TATI

Itati
aia tua sou e
sacerdotisa.
(SILVA, 1999, p. 303).

Processa-se, no poema, uma reinvenção mítica tanto pela presença da deusa grega, Ártemis, símbolo de força selvagem e também da pureza da floresta, como da própria mata que acaba reverberando os poderes da Grande Mãe. Dessa forma, a poesia transforma-se em espaço propício para hierofanias e instantes epifânicos. O ato criativo é reconfigurado pela irreverência da forma poética que recebe o jogo poético por meio do arranjo rítmico e da fragmentação lúdica do nome da Floresta. Todo esse processo representa também o quebrantamento da voz poética, que se faz sacerdotisa dessa Grande Mãe, Itatiaia.

Jung, leitor de Novalis e de Baudelaire, afirma que o poder da imaginação só pode ser fruído e analisado na contemplação final da criação poética. A imaginação criadora é capaz de esboçar uma composição poética tomada como “suprapessoal que transcende o alcance da compreensão consciente”, o que faz reverberar uma “linguagem impregnada de significado, cujas expressões teriam o valor de autênticos símbolos, porquanto expressam, do melhor possível, o ainda desconhecido” (JUNG, 1991, p. 49). Esse arbitrário e potente ato imaginativo passa a ser defendido e estudado por Gaston Bachelard, filósofo que é compreendido na contemporaneidade como um verdadeiro defensor da imaginação criadora.

2.3 Gaston Bachelard e Dora Ferreira da Silva: a imaginação material e suas ressonâncias poéticas

O cogito tornou-se um Deus do século XIX e XX, espalhando-se quase que na mesma velocidade da luz altares por todo o campo do saber, angariando seguidores e adoradores de várias espécies. A ciência, o progresso e o pensamento tecnocrático transformaram-se em pedestais para todo tipo de construção no campo epistemológico, filosófico e artístico. Por outro lado, como foi mencionado, não faltaram vozes proféticas como a de Novalis, a de Baudelaire e a dos simbolistas, que contra esse arroubo racional, modo fechado e obsessivo de pensar o mundo, elevaram-se e fizeram resistência. Foram mentes invulgaes, imbuídas de uma verve profética e revolucionária que passaram a advogar em prol da imaginação.

A imaginação, para esses poetas e pensadores, tornou-se via singular para a autêntica liberdade de expressão e criação poética. Além disso, fez-se base essencial para todo trabalho com a linguagem. Segundo Bachelard, a imaginação de certos poetas transpõe regras contundentes de muitos valores culturais. Para o filósofo francês, as obras “de Novalis, de Shelley, de Edgar Poe, de Baudelaire, de Rimbaud, de Nietzsche” são campos de experiências e de potências criadoras: “amando-as, temos a impressão de que a imaginação é uma das formas da audácia humana. Recebemos delas um dinamismo renovador” (BACHELARD, 2001, p. 6).

Acentuando a presença de Novalis em Bachelard, Pierre Quillet, em seu livro *Introdução ao pensamento de Bachelard* (1977), destaca que o fenomenólogo das imagens pertence à família dos poetas que tomam o sonho como base essencial para tecer relações entre a vida cotidiana e a arte. Todavia, a meu ver, não é demais lembrar que não se trata de conceber a criação onírica rumo a um misticismo imóvel, que confia cabalmente no signo como fonte de transcendência. Pelo contrário, para esses poetas tanto quanto para Bachelard, observa Quillet, o signo em qualquer processo de criação deve ser tomado sem “nenhuma transcendência do significante para o significado. A função do irreal é aí função de decifração do real” (QUILLET, 1977, p. 115-116). Tomado por uma forte ressonância espiritual e onírica, Bachelard é, em especial,

familiar a todo esse repertório novalisiano. É a escrita do seu mundo, ele é o seu gramático. Nenhum desses caracteres está evidentemente escondido ao olhar, mas nenhum é inteligível sem a longa aprendizagem da simplicidade que leva a uma íntima e múltipla afinidade com todos os corpos, sem o dom da percepção interior dos filhos da Natureza (QUILLET, 1977, p. 116)

Dessa forma, na esteira poética dos pensadores românticos alemães, estão amparados os postulados bachelardianos responsáveis pelo sustentáculo da teoria do imaginário, e que do mesmo modo, possuem como fonte primordial o trabalho poético e o linguístico acrescido aos impulsos da imaginação material sem se prender às amarras do estruturalismo. No século XX, a Filosofia de Gaston Bachelard foi resistência basilar contra o pensamento tradicionalista ligado à lógica que desde a idade média conduziu o homem à maneira sistemática e maniqueísta de pensar o mundo, e, assim, fez com que tais métodos favorecessem, infelizmente, apenas uma parcela da sociedade. Um exemplo do que ora postulo é o da posição da Igreja Católica no período da escolástica.

Como autêntico reavaliador, Bachelard propõe, não por meio de um rompimento entre o universo científico e o poético, uma integração entre a ciência, a filosofia e a poesia, a mesma agregação sonhada e iniciada por Novalis no século XVIII. O seu pensamento é calcado na agilidade dialética, cujo princípio, segundo o pesquisador Pierre Quillet, é o de romper com as “barreiras e as escleroses, abrir o espírito à infinidade de combinações possíveis” (QUILLET, 1977, p. 25), o que propicia uma forma múltipla e abrangente de compreender o Cosmos, com foco no cogito poético e no racional.

Para Gaston Bachelard, a imaginação move a inteligência rumo à descoberta de outros mundos dirigidos pelo compasso da poesia, que é abertura de linguagem para inúmeras realidades cósmicas. O conhecimento científico não é anulado pela imaginação. Pelo contrário, ele recebe força e se amplia ao entrar em contato com as fontes fundantes imaginativas advindas do inconsciente, que, depois, são assomadas aos elementos primevos: a terra, o fogo, o ar e a água. É a continuação de um percurso inovador, fruto de outros itinerários e que alcançou coerência porque Bachelard, na sua persistência de humilde cientista, amante e fruidor de poesia, revisitou, meticulosamente, obras de inúmeros poetas responsáveis pelas dissonâncias e anormalidades. O foco de Bachelard era movido pelo desejo de tecer suas ideias por meio de uma filosofia que não é, segundo Constança Marcondes Cesar, em seu livro *Bachelard ciência e poesia* (1989) dualista, porém, que pretendia “provar que racionalismo e empirismo são epistemologicamente complementares” (CESAR, 1989, p. 24).

Assim, reavaliando trilhas poéticas de diversos períodos, Bachelard elegeu e imergiu nas fantasias de grandes poetas como Novalis, Schiller, E. A. Poe, Baudelaire, Friedrich Hölderlin, Rainer Maria Rilke, Rimbaud, T.S. Eliot, dentro outros, para extrair exuberantes imagens. Desse percurso poético e imagético, foram tecidas inúmeras possibilidades de leitura, substancializando-as em novas experiências e teorias poéticas. Em *A Psicanálise do*

fogo (1999), obra que inaugura os postulados estéticos e filosóficos da imaginação material, denominado como o percurso noturno do pensador, o estudioso francês expõe a necessidade de se adotar uma postura de aprendizagem dual, a qual toma o partido tanto do poético e da imaginação quanto das hermenêuticas científicas.

Como destaca Cesar, essa dualidade em Bachelard “aponta para a complementaridade entre a ciência e a arte, que o sujeito cognoscente realiza em si mesmo e cuja projeção objetiva constitui o ideal do saber em nosso tempo” (CESAR, 1989, p. 70). Nessa obra noturna, o fenomenólogo francês alicerça seus postulados na imaginação inventiva de Novalis, ao consagrar ao poeta minerador um belíssimo capítulo intitulado *Psicanálise e pré-história: o complexo de Novalis*. Com efeito, toda a obra do poeta alemão é insistentemente conclamada pelo filósofo nos postulados acerca da imaginação material, evidenciando como a teoria do imaginário é herdeira da reverberação imaginativa do criador da “Flor Azul”. Segundo o fenomenólogo das imagens

toda a poesia de Novalis poderia receber uma interpretação nova se quiséssemos lhe aplicar a psicanálise do fogo. Essa poesia é um esforço para reviver a primitividade. Para Novalis, o conto é sempre, em maior ou menor escala, uma cosmogonia. É contemporâneo de uma alma e de um mundo que se engendram (BACHELARD, 1999, p. 59)¹⁵.

Em *A psicanálise do fogo*, é conclamada uma nova ordem de pensamento acerca do contexto epistemológico. Ela estabelece um modo irreverente e necessário de pensar a ciência, ora em uma reavaliação, ora em uma refutação de parâmetros tradicionais da Física newtoniana em detrimento às novas pesquisas – uma delas ligada diretamente ao campo da Física, que foi a descoberta da relatividade por Albert Einstein. Assim, uma nova proposta de leitura de poesia é idealizada, suplantando análises poéticas arraigadas em conceitos positivistas e estruturalistas. Nesse livro, em termos de conhecimentos acerca da psique, os trabalhos de Sigmund Freud tornaram-se alvos dessa reavaliação. Bachelard passou a refletir acerca das leituras disseminadas pela psicanálise freudiana, com o intuito de conduzir sua fenomenologia em um caminho inverso ao da psicologia tradicional, ao sugerir um modo descontínuo, múltiplo e aberto de trabalhar com a psique humana por meio de imagens poéticas, as quais vão além de um campo simbólico limitante. Segundo Quillet, Bachelard coaduna com o conhecimento acerca do inconsciente difundido por Freud, mas

¹⁵ Repiso que Novalis é citado por Gaston Bachelard em toda a sua teoria poética, desde o seu primeiro livro, *A psicanálise do fogo*, até sua última obra, *Fragmentos da poética do fogo*.

tem alguma dificuldade em situar a psicanálise do espírito científico com relação à doutrina freudiana da libido: mais intelectualizada que a psicanálise clássica, a psicanálise do espírito científico só alcançaria a camada sedimentar do psiquismo que encontra acima da camada primitiva explorada pela psicanálise freudiana. Nessa primeira interpretação, ela revela e desata os complexos culturais resultantes de uma fossilização prematura do pensamento, sem penetrar no domínio próprio da libido. (QUILLET, 1977, p. 81).

Desenvolvendo uma reavaliação dos conhecimentos psicanalíticos, Bachelard se lança numa imersão profunda da imaginação, que, para ele, passa a ser potência máxima da produção psíquica, como ele afirma: “mais do que vontade, mais do que ponto de vista, a Imaginação é força mesma da produção psíquica. Psiquicamente, somos criados por nosso devenio (...) A Imaginação opera no seu extremo, como uma chama” (BACHELARD, 1999, p. 161). Observa-se que ao formalizar suas ideias a respeito da imaginação material, Bachelard tece diálogos um pouco mais estreitos com os pensamentos de Carl Gustav Jung¹⁶, principalmente no que se refere à transposição de uma libido que vá além dos traumas sexuais advindos das leituras ingênuas de discípulos de Freud a respeito do complexo da libido, como afirma o fenomenólogo francês: “os trabalhos de C.G. Jung tenham lançado sobre esse ponto uma imensa luz (...) chamando a atenção para a fragilidade das explicações racionais” (BACHELARD, 2009, p. 33).

Em relação aos pontos positivos apontados por Bachelard a respeito da teoria junguiana, esclareço que eles são também referendados num artigo intitulado *Jung e a confrontação com o inconsciente*, escrito por Dora e publicado na Revista *Cavalo azul*. O que o fenomenólogo das imagens destaca da teoria de Jung é compartilhado pela poeta que enfatiza, também, o valor dos estudos junguianos, sobretudo no que se refere à contribuição acerca da teoria do inconsciente como potência imaginativa e criadora de mitos, símbolos e cadeias imagéticas:

Freud desenvolvera a psicanálise a partir de certos pressupostos que, no fundo, se identificavam com a visão do positivista do século XIX (...) Jung caminhou no rumo do enriquecimento e ampliação das investigações freudianas, desenvolvendo de forma substancialmente criadora dois pontos básicos da doutrina de Freud: a teoria dos ‘resíduos arcaicos’ deste último

¹⁶ Vale ressaltar que a família de poetas e filósofos eleita por Gaston Bachelard é a mesma compartilhada por Jung. O próprio Jung afirma em seu livro autobiográfico, *Memórias, sonhos, reflexões* que ao refletir sobre os sonhos de seus pacientes ou sobre os conteúdos do inconsciente “nunca fazia sem recorrer a comparações históricas”, pelo contrário, lia uma gama infinita de autores, em especial os do século XVIII e XIX, como por exemplo, Novalis, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche, dentre outros. Por outro lado, afirma Jung que Freud admirava os racionalistas como Büchner e Darwin (JUNG, 1975, p. 151). Relevante se faz notar que esses autores foram alvos da crítica de Bachelard a respeito da visão redutora da evolução do conhecimento científico.

levou à teoria dos arquétipos do inconsciente (...) que representou, sem dúvida, um embasamento mais amplo e fecundo à ciência da psique humana. (SILVA, s.d, p. 45).

Bachelard, a partir da teoria junguiana, reformula o conceito de sublimação dialética em que o cogito se acerca da descontinuidade da livre expressão de pensar o mundo, função que a crítica literária deve assinalar:

Se a sublimação fosse uma simples questão de conceitos, ele se deteria assim que a imagem estivesse contida em seus traços conceituais; mas a cor transborda, a matéria fervilha, as imagens se cultivam; os sonhos continuam o seu ímpeto, apesar dos poemas que os exprimem. Nessas condições, a crítica literária que não quer limitar-se ao levantamento estático das imagens deve acompanhar-se de uma crítica psicológica que revive o caráter dinâmico da imaginação seguindo a ligação entre os complexos originais e os complexos de cultura. Não há, a nosso ver, outros meios de medir as forças poetizantes em ação nas obras literárias. A *descrição* psicológica não basta. Trata-se menos de descrever formas que de pesar uma matéria. (BACHELARD, 2002, p. 20).

Sob outra perspectiva, é preciso lembrar que Gaston Bachelard, apesar de tecer diálogos com os postulados da teoria junguiana, empreendeu reflexões ferrenhas acerca da linguagem e da imaginação ao lançar críticas aos pensamentos tradicionalistas da psicanálise. Bachelard busca sedimentos nos pensamentos junguianos para atestar suas formulações acerca das reverberações imagéticas advindas do inconsciente, porém, nunca deixou de contestar a visão tradicional de psiquiatras e de psicólogos. A leitura psicanalítica evocada em sua estética deve ser entendida como marginal e contestadora, como o próprio filósofo atesta: “Nas páginas que se seguem, eu gostaria simplesmente de mostrar, em primeiro lugar, que os descendentes de Freud não abordam realmente a estética da linguagem e, a seguir, que a estética da linguagem tem um papel útil para a saúde da psique” (BACHELARD, 1990, p. 43).

Essa reflexão que propus, pode ser referendada em uma análise mais comedida da nomeação das obras de Bachelard. É isso que afirma Quillet ao destacar que basta empreender uma análise superficial dos próprios títulos das obras bachelardianas que deixam de reter o vocábulo “complexo” tão próximo dos postulados freudianos (QUILLET, 1977, p. 78). Em Bachelard a ideia de complexo é substituída pela noção radical da criação poética ligada ao ato imaginativo e à ligação entre pensamento e devaneios poéticos.

Bachelard estabelece um pensamento cuja extensão é infinita, além de ser renovadora, o que faz com que o filósofo não se acerque só de razão e de teorias, mas que passe a

valorizar a imaginação praticando o ato de imaginar. É o cogito do sonhador que “não segue preâmbulos tão complicados. Ele é fácil, é sincero” (BACHELARD, 2009, p. 157), e necessário, assevera em seus postulados. Não se trata de uma falta de ordem na configuração epistemológica, porém, de uma ordenança poética que não é mais orientada pelo pensamento, mas pelos impulsos imaginativos que servem de apoio à aquisição de conhecimento lógico. Para Bachelard, é preciso pensar a ciência como se pensa a poesia, a qual é sempre movida pelas “condições antigas do devaneio”, como afirma o filósofo:

O próprio cientista, quando abandona seu trabalho, retorna às valorizações primitivas. Seria inútil, portanto, descrever, na linha de uma história, um pensamento que não cessa de contradizer os ensinamentos da história científica. Ao contrário, dedicaremos uma parte de nossos esforços a mostrar que o devaneio não cessa de retomar os temas primitivos, não cessa de trabalhar como uma alma primitiva, a despeito do pensamento elaborado, contra a própria instrução das experiências científicas. (BACHELARD, 1999, p. 5 e 6).

Toda a filosofia bachelardiana é calcada na manifestação pulsante da imaginação, responsável por devaneios primitivos que são base para a gama de todos os conhecimentos desse universo, que é organizado pela razão. O que não há é uma sobrelevação de conceitos: ciência acima da poesia ou vice-versa, embora, para o fenomenólogo, a poesia é base para pensar a natureza humana. Daí ser importante a ideia de fusão para a teoria do imaginário, sempre tomando como ponto de partida a potência imaginativa.

Para Gaston Bachelard, toda obra conclama uma matéria que foi movida e revistada pela imaginação. Ressalta-se que a impossibilidade de a poética se tornar vazia e inoperante é sacramentada por esse elemento primitivo que não se dissolve ou haure com o passar do tempo. Isso porque a matéria primitiva pode ser reimaginada, recebida pelos devaneios do leitor como potência viva e instauradora de outras leituras. Sua teoria compromete-se com os antigos devaneios, entendendo a necessidade de tratar a ciência como a poesia a partir de experiências primitivas concedidas pela inovação da linguagem associada aos impulsos psíquicos e aos materiais cósmicos.

Com o seu segundo livro publicado em 1941, *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação material, Gaston Bachelard continua sua saga de desbravar novos conceitos sobre a criação poética, a partir do devaneio poético e do estudo das imagens cósmicas. Nesta obra, há uma plena sistematização do método bachelardiano acerca da imaginação material, o que ratifica o projeto iniciado em 1938: “Em *La psychanalyse du feu*, propusemos marcar os diferentes tipos de imaginação pelo signo dos *elementos materiais* que inspiraram as filosofias

tradicionais e cosmologias antigas. (...) acreditamos estabelecer, no reino da imaginação, uma lei dos quatro elementos” (BACHELARD: 2002, 3- 4, grifos no original).

Passa a ser primordial para a teoria do imaginário uma poética imaginativa, a qual afasta da fruição as metáforas vãs: “muitas imagens esboçadas não podem viver porque são meros jogos formais, porque não estão realmente adaptadas à matéria que devem ornamentar” (BACHELARD, 2002, p. 3). Isso testifica que a imaginação material é calcada nos elementos primitivos, o fogo, a água, a terra e o ar, que, por outro lado, não é uma teoria que se apresenta em novidade. É, todavia, uma revisitação e reavaliação das antigas filosofias que

faziam com frequência, nesse caminho, uma opção decisiva. Associavam a seus princípios formais um dos quatro elementos fundamentais, que se tornavam assim marcas de *temperamentos filosóficos*. Nesses sistemas filosóficos, o pensamento erudito está ligado a um devaneio material primitivo, a sabedoria tranqüila e permanente se enraíza numa constância substancial. E, se essas filosofias simples e poderosas conservam ainda fontes de convicção, é porque ao estudá-las encontramos forças imaginantes totalmente naturais. (BACHELARD, 2002, p. 4, grifo do original).

Assim, desde os primórdios da filosofia, os sábios elegeram substâncias primitivas a fim de fundarem seus postulados filosóficos, os quais eram revisitados e, por isso, continuavam a transmitir força e a galvanizar a nova lógica literária. A linguagem recebe a imagem e ambas num assombro rítmico são trabalhadas pelo poeta e também pelo leitor. E quando o poeta elege uma imagem, na verdade, ele está sendo fiel “a um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental” (BACHELARD, 2002, p. 4).

Em contrapartida, ao revisitar as obras filosóficas acerca dos elementos cósmicos como fontes universais e as teses sobre a imaginação criadora, fundadas pelos românticos de Iena, e pelos simbolistas, Gaston Bachelard não deixa de mencionar o número escasso de estudos existentes acerca das imagens cósmicas na atualidade. Tal desinteresse pela produção imaginativa revela o descaso acerca da imaginação cósmica. Esta, que tem como eixo principal a matéria, e pensa o corpo em detrimento a conceitos fundidos pela Filosofia e ciência alicerçadas num modo de pensar contrário a toda manifestação onírica. A esse respeito, Bachelard afirma que

quando começamos a meditar sobre a noção de beleza da matéria, ficamos imediatamente impressionados com a carência da *causa material* na filosofia da estética. Pareceu-nos, em particular, que se subestimava o poder individualizante da matéria. (...)

Acreditamos, pois, que uma doutrina filosófica da imaginação deve antes de tudo estudar as relações da causalidade material com a causalidade formal. Esse problema se coloca tanto para o poeta como para o escultor. As imagens poéticas têm, também elas, uma matéria. (BACHELARD, 2002, p. 3)

Dessa forma, a fenomenologia do imaginário surge como uma ousada teoria em meio à dominação dos conceitos racionalistas, dualistas e deterministas herdados pela filosofia tradicional cartesiana, contrapondo-se agudamente ao sistema estruturalista, principalmente, no que concerne ao estudo da linguagem. Ressalto, para avançar, que o estudo do imaginário é uma nova estética literária fundada num estudo profundo das imagens, que tem como base a “humanidade imaginante” e o mergulho na “natureza naturante”. Nos dizeres de Bachelard: “nosso livro permanece, pois, como um ensaio de estética literária. Tem ele o duplo objetivo de determinar a substância das imagens poéticas e a adequação das formas às matérias fundamentais” (BACHELARD, 2002, p. 11).

Diante de tais afirmações, acredito ser possível destacar que os postulados acerca do imaginário poético emergiram, desde o início, como forças militantes contra o modo tradicional dicotômico de conceber a ciência ao se posicionar como um sistema focado na linguagem poética, no ato imaginativo, os devaneios, e nas investigações das imagens. Surgia, assim, uma teoria pautada na imaginação dinâmica a partir de exames mais plurais, dando continuidade às teorias baudelairianas acerca da fantasia. Segundo Constança Marcondes César, Gaston Bachelard denominou seu método de *surracionalismo*, o qual procurava, de modo dialético, discutir e reavaliar as teorias antigas, transfigurando-as em novas metodologias sem a necessidade de anular ou destruir, em sua totalidade, os princípios anteriores: “essa filosofia aberta se instaura a partir de duas fontes, o *racionalismo crítico* inspirado no Kantismo, e a *lógica clássica* – ampliadas e retrabalhadas pela “filosofia do não”. A esta filosofia, Bachelard dá também o nome de *surracionalismo*” (CESAR, 1989, p. 25, grifos no original).

Uma nova *paideia cósmica* era estruturada, disseminando novos conceitos sobre a arte poética a partir do estudo dos elementos fundantes do cosmos: o fogo, a água, a terra e o ar. É desse percurso que nasce a teoria da imaginação material em confluência com a imaginação formal¹⁷. Como ponto medular do projeto poético, imagens ajuizadas foram selecionadas:

¹⁷ No livro *Revelação e cogito – Gaston Bachelard para os Estudos literários*, no capítulo intitulado *Gaston Bachelard e Dora Ferreira da Silva: poéticas da imaginação material*, de minha autoria, discorri sobre a conceituação da imaginação material e suas relações com a imaginação formal. Essas duas imaginações são tomadas por Gaston Bachelard como importantes para a análise da poesia e o estudo das imagens poéticas.

“para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita (...) é preciso que encontre uma *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica” (BACHELARD: 2002, 4, grifo no original).

Traceja-se, pois, uma nova poética circunscrita no poder da imaginação como engrenagem principal para o modo de fazer poesia: “subscrevemos esse ponto de vista: mais do que vontade, mais do que o impulso vital, a Imaginação é a força mesma da produção psíquica. Psiquicamente, somos criados por nosso devaneio, (...) que desenha os últimos confins de nosso espírito” (BACHELARD, 1999, p. 161).

Herdeira dos pressupostos escolásticos dicotômicos, a imaginação formal tem como princípio fundante as práticas do ver, do contemplar e do evocar, concebendo a criação poética como uma produção evocativa regulada pela memória. A arte, nesse processo, conclama a cópia, a verdade dos fatos evocados. A obra deixa de ser interação para se transformar em espetáculo em que tanto o poeta quanto o leitor são dependentes daquilo que é observado sem se lançarem a interação com os devaneios – do criador e do receptor. Nessa perspectiva, vale a pena retomar o texto de Charles Baudelaire que denega o artista que busca a cópia como o máximo de sua criação poética, expondo pontos acordados entre o poeta e o filósofo franceses:

A natureza é apenas um dicionário” (...). Procura-se ali o sentido das palavras, a geração das palavras, a etimologia das palavras; enfim, extrai-se dali todos os elementos que compõem uma frase e uma narração; mas ninguém jamais considerou o dicionário como uma composição no sentido poético da palavra. Os pintores que obedecem à imaginação procuram no dicionário os elementos que se harmonizam com sua concepção; ainda mais, ajustando-os com uma certa arte, dão-lhes uma fisionomia completamente nova. *Aqueles que não tem imaginação copiam o dicionário*. Resultam daí um vício muito grande, o vício da banalidade, que é mais particularmente próprio àqueles pintores cuja especialidade aproxima-se mais da natureza exterior, por exemplo, os paisagistas, que em geral, consideram como um triunfo não mostrar sua personalidade. De tanto contemplar, esquecem de sentir e de pensar.” (BAUDELAIRE, 1993, p. 97, grifo meu.).

A imaginação formal, também reavaliada por Baudelaire, recebeu o nome de tradição ocularista ao privilegiar a percepção e o olhar como ações máximas da criação no âmbito da ciência, da Filosofia e da Poesia. Nesse sentido, são privilegiadas as metáforas visuais aplicadas aos estudos epistemológicos, elegendo uma linguagem redutora compreensível pelo

campo semântico que não se esgota com os vocábulos de ordem ótica: evidência, perspectiva, ponto-de-vista, enfoque, teoria, visão-de-mundo, visada.¹⁸

Por outro viés, a imaginação material concede, em primeira instância, uma importância à participação corporal: “a vista dá o nome, *mas* a mão as conhece” (BACHELARD, 2002, p. 2, grifo meu). Prevalece a alegria dinâmica das imagens sonhadas pelas matérias sentidas e escritas. É uma forma ousada de conduzir a fruição estética, exigindo uma postura analítica aberta, desarraigada de leituras redutoras tanto ao definir as imagens quanto ao uni-las aos arranjos rítmico-semânticos. A imaginação material exige análises inovadoras tendo como base um projeto linguístico conduzido pela adequação das palavras-imagens às matérias cósmicas.

Ressalta-se que o trabalho com a linguagem é fundamental, sendo via propícia para a reverberação de novas imagens pela elaboração sintática em tênues nuances rítmicas, que movem a efetivação do devaneio. Em seu terceiro livro intitulado *O ar e os sonhos*, Gaston Bachelard destaca que é primordial para a imaginação material uma leitura criativa que se opõe à faculdade de formar imagens da realidade (BACHELARD, 2001, p. 13). Não basta apenas representar o vivido, é preciso produzir uma escrita que vá além da “faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade” (BACHELARD, 2001, p. 13).

A definição radical e acordada pelo filósofo acerca da imaginação é que ela é “antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. (BACHELARD, 2001, p. 1, grifos no original). Tal assertiva bachelardiana dialoga com a análise de Charles Baudelaire acerca do artista que utiliza a imaginação criadora como ferramenta basilar e aquele que ignora totalmente a ação imaginante:

É evidente que, segundo as noções que acabo bem ou mal de elucidar (...), a imensa classe dos artistas, ou seja, dos homens que se dedicam à expressão da arte, pode ser dividida em dois campos bem distintos: esse, que se chama ele mesmo de *realista*, palavra de dupla significação e cujo sentido não está bem determinado, e que chamaremos, para melhor caracterizar seu erro, um

¹⁸ Para mais referência acerca da visão ocularista, sugiro ler o ensaio do filósofo brasileiro José Américo Motta Pessanha, que introduz a obra póstuma de Bachelard intitulada *O direito de sonhar*. Na introdução, o filósofo brasileiro faz uma síntese sobre as duas formas de imaginação no livro. Segundo Pessanha, a imaginação formal traz como o princípio básico a hegemonia ocular, “vinculada com a desvalorização do trabalho manual na sociedade grega antiga, escravagista, determinando, desde então, a oposição entre trabalho intelectual e trabalho visual” (PESSANHA *apud* BACHELARD 1994, p. 14).

positivista, diz: “Quero representar as coisas tais como elas são, ou então o que seriam, supondo que não existo.” O universo sem o homem. E aquele, o imaginativo, diz: “Quero iluminar as coisas com o meu espírito e projetar o reflexo sobre os outros espíritos”. Embora esses dois métodos absolutamente contrários possam aumentar ou diminuir todos os sujeitos, desde a cena religiosa até a mais modesta paisagem, contudo o homem de imaginação produz em geral produziu-se na pintura religiosa e na fantasia, enquanto a pintura dita de gênero e a paisagem deviam oferecer aparentemente vastos recursos aos espíritos preguiçosos e dificilmente excitáveis. (BAUDELAIRE, 1993, p. 99-100, grifos no original).

Percebe-se, nessa citação, que a imaginação criadora é o que sustenta a universalidade da obra. A iluminação e o vigor da criação artística dependem da reverberação do espírito com todas as pulsões oníricas, sendo essa força que conduz o “homem de imaginação”, independentemente da espécie de arte engendrada. Com outras palavras, Bachelard afirma que a imagem bem sonhada, bem pensada revela a extensão imaginativa do artista e que “graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente *aberta, evasiva*. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência de *abertura*, a própria experiência de *novidade* (BACHELARD, 2001, p. 1, grifos no original).

A genuína arte poética é fomentada a partir de uma imaginação capaz de mexer com a estrutura psíquica por meio de imagens que não devem ser decodificadas como lembranças familiares e contextuais. Ao contrário, elas promovem sempre o ausente, isto é, “se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas” (BACHELARD, 2001, p. 1). Nos cantos à Itatiaia, verifica-se que Dora se desprende das rememorações colhidas na floresta ao projetar um espaço hierofânico, tangenciado qualquer tipo de vivência, como se lê no poema “Utopia”:

UTOPIA

Deus é dia – noite
 inverno – verão
 guerra – paz
 penúria – saciedade:
 era este o credo da Montanha.
 Dormindo
 velávamos.

Quantas vezes a ti voltei
 regaço
 e a ti voltarei
 horizonte da meta?
 Não do preciso ou impreciso desejo
 mas doar pleno

sendo Deus oferenda e altar.
 Quem desperta do gesto litúrgico
 de si mesmo feito
 sente o peito pulsar
 silêncio
 e dança.
 (SILVA, 1999, p. 297).

O título do poema faz menção à utopia experimentada somente por aqueles que sabem da experiência vivida por Dora em Penedo (RJ), em 1947. Em contrapartida, nada ao longo do poema alude a percepções passadas. A Itatiaia que nasce aos olhos do leitor durante a leitura é totalmente outra e nova, construída por instantes poéticos embalados pela leveza do ritmo. Apoiada em imagens antitéticas, “dia – noite”, “inverno – verão”, “guerra – paz”, “pureza – saciedade”, a imagem divina é idealizada numa ilimitada comunhão com o Cosmo, que é a utopia pela linguagem, ao passo de a voz poética afirmar ser a floresta “Deus oferenda e altar”, revelando o numinoso presentificado em cada detalhe da natureza.

Os dezenove cantos-poemas feitos como oferendas a esse mundo reimaginado sinalizam para infindas outras experiências consolidadas por inusitadas leituras, percebidas por meio de outras imagens em vários poemas, os quais irão discutir a melancolia, o nascimento, a celebração e a passagem de ano, que são evocados e reconstruídos. Isso porque, como afirma Manuel Bandeira envolvido na empreitada de definir o construto poético, “a poesia seria então a ponte entre o subconsciente do poeta e o subconsciente do leitor” (BANDEIRA, 1954, p. 109). É dessa poesia, cujas imagens tocam as profundezas do inconsciente e são trabalhadas pela imaginação da poeta que os cânticos-oferendas a Itatiaia se emergem.

A formulação de Bandeira, arquitetada a partir de laivos conceituais de inúmeros poetas, dialoga com o ideal de poesia de presente em Bachelard e em Dora Ferreira da Silva, cujo impulso criativo se dispõe do trabalho de linguagem e da imaginação inquirindo do poeta a escrita num gesto quase instintivo. Neste poema, “Utopia”, o viver na Montanha se dá pela condensação dos fenômenos opostos, uma existência dialética que se torna credo, a essência experienciável de um Deus. O corpo em plena comunhão com a natureza é autêntica liturgia externada pelos construtos linguísticos e pela imaginação:

Deus é dia – noite
 inverno – verão
 guerra – paz
 penúria – saciedade:
 era este o credo da Montanha.
 Dormindo

velávamos.

Quantas vezes a ti voltei
 regaço
 e a ti voltarei

O resultado da criação é o construto poético dependente do processo imaginativo, que se encontra presente no extremo limite da linguagem. Esse modo de fazer poesia é endossado pela imaginação material bachelardiana, em que “cada objeto contemplado, cada grande nome murmurado é o ponto de partida para um sonho e de um verso, é um movimento linguístico criador” (BACHELARD, 2001, p. 6). O sonho tomado como utopia, em Dora, passa a ser mensurável pela poesia em plena comunhão natural.

Em seu livro *A terra e os devaneios da vontade* (2016), Gaston Bachelard retoma por meio da substância terrestre o debate acerca do devaneio poético. Em seus postulados, ele nega, de forma peremptória, a imagem como fruto da percepção ocular. Ao principiar suas argumentações, Bachelard revalida a refutação do conceito mimético calcado no “bem ver”, método utilizado pela Filosofia realista e pela Psicologia tradicional, que concebe como primeiro ato o olhar para depois referendar o imaginar, como bem afirma: “para eles, vemos as coisas primeiro, imaginamo-las depois” (BACHELARD, 2016, p. 3).

A tradição ocularista reprime a ação imaginante em prol de fragmentos de reais aparentemente encontrados de forma empírica, estática e não sentida ou vivenciada pelo criador. Bastava, então, para o nascimento de um bom poema o simples ato de “ver bem”, ou melhor, o ato de observar bastante uma coisa ou ser para que os mesmos fossem tomados como poesia sem nenhum devaneio, anulando assim toda a ação onírica. Dessa forma, para a filosofia realista

combinamos, pela imaginação, fragmentos do real percebido, lembranças do real vivido, mas não poderíamos atingir o domínio de uma imaginação fundamentalmente criadora. Para combinar ricamente, é mister ter visto muito. O conselho de *bem ver*, que forma o fundo da cultura realista, domina sem dificuldade o nosso paradoxal conselho de *bem sonhar*, de sonhar permanecendo fiel ao onirismo dos arquétipos que estão enraizados no inconsciente humano. (BACHELARD, 2016, p. 3).

Segundo Bachelard, o que realmente fomenta uma imaginação criadora é a palavra incorporada à potência onírica e articulada ao exercício com a linguagem e não arranjos imagéticos advindos da percepção, como que arraigados ou devedores da memória. O processo articulador das imagens sonhadas é o devaneio poético movido pela imaginação criadora, a qual parte dos sonhos, função irreal, para a construção de um lirismo libertador e

radical. Em suma, a imaginação criadora fomenta o irreal como base da escrita poética para assim acenar possibilidades de representações reais:

A imaginação criadora tem funções totalmente diferentes daquelas da imaginação reprodutora. Cabe a ela *essa função irreal* que é psiquicamente tão útil *como a função do real* evocada com tanta frequência pelos psicólogos para caracterizar a adaptação de um espírito a uma realidade marcada pelos valores sociais. (BACHELARD, 2016, p. 4).

Na esteira da imaginação cosmológica, funda-se uma fenomenologia das imagens que nega a compreensão fechada da imaginação formal que também rompe com o conceito tradicional de fenomenologia pregado pelos *neokantianos*, movendo-se de encontro com “uma atitude fenomenista, criticista, que purga a representação das coisas de qualquer traço de participação humana” (QUILLET, 1977, p. 115). Bachelard conclama uma técnica vivida, ativa e visceral com a imagem e isso, segundo ele, é o que permite ao leitor tocar e participar ativamente do imaginário poético do autor.

Apesar de lançar mão de vias diametralmente diferentes, Gaston Bachelard, a exemplo de Martin Heidegger, faz uma reavaliação dos postulados kantianos e contesta aspectos da *Crítica da razão* em que há a demasiada valorização às atitudes fenomenistas em detrimento à potência criativa de imaginação poética. Seria, de acordo com o pesquisador Pierre Quillet, a nova configuração filosófica do século XX, *nouveau roman*, impregnada dos ideais neokantianos que “purga a representação das coisas de qualquer traço de participação humana – mas que exclui ao mesmo tempo o *sujeito do olhar* de qualquer dependência ao mundo percebido, dependência vivida, ativa, visceral, técnica... que funda precisamente a poética bachelardiana” (QUILLET, 1977, p. 115).

Os pensamentos heideggerianos e os de Bachelard, segundo os estudos de Constança Marcondes Cesar, confluíam-se em aspectos basilares como na radical conquista e de uma nova ordem do saber epistemológico a partir da valorização da imaginação. Segundo Cesar, os dois filósofos defendem a primazia da “*poiesis* em relação à ciência, bem como a sua aproximação dinâmica como condição de crescimento do saber. Ambos nos falam de uma antropologia poética, que supere os estreitos limites da razão discursiva” (CESAR, 1989, p. 75) e que conduza a humanidade a uma reavaliação cujo paradigma é a arte.

O filósofo francês não só insistiu em preservar o lugar de honra da imaginação como a considerou, segundo Benedito Nunes, como uma singular fenomenologia, que “descreve, não explica as imagens, tendo sempre em vista que as mesmas se caracterizam pela sua *repercussão*. As imagens só poderão ser concebidas em relação às palavras” (NUNES, 2011,

p. 138). O que antes era tomado como conceito mental agora ganha força por meio do corpo a corpo com as palavras e suas relações e nexos com as imagens. Dessa forma, o poeta transforma-se em um deformador de imagens no instante que a ponta da caneta fricciona as páginas em branco, convocando o leitor a sentir e enxergar as ambivalências das palavras-imagens nos versos do poema.

Considerar o poeta como o responsável pela fomentação do dito genuíno a partir da imaginação é outro ponto que aproxima Gaston Bachelard com Heidegger, segundo Benedito Nunes. Ambos os pensadores se detêm nas descrições das imagens como o surgimento de uma nova ontologia poética, como é notável nas análises do filósofo alemão acerca da poesia de Hölderlin em que se “destacavam a terra, o fogo, até mesmo o ar e, em outros escritos de Heidegger, por exemplo em *Hausfreund*. (...) Heidegger não despreza as imagens nem a imaginação. Os temas vão corresponder ao que ele denomina de palavras” (NUNES, 2011, p. 139).

Assim, imerso nos estudos, o leitor recebe o “impulso de imaginação de um poeta que acaba de imaginar” (BACHELARD, 1990, p. 28). Nos postulados sobre as matérias poéticas, Gaston Bachelard, amante inveterado de poesia, ratifica que “a maioria desses exemplos são tirados da poesia. É que, a nosso ver, toda a psicologia da imaginação não se pode esclarecer atualmente senão pelos poemas que ela inspira”. Para ele, o artista mais apto a oferecer uma consciência caleidoscópica da imaginação é o poeta. (BACHELARD, 2002, p. 17).

Em suma, por meio de inúmeras reavaliações, contestações e busca de novas abordagens acerca da imaginação, Gaston Bachelard, em continuidade das lutas de outros poetas, restituiu na teoria do imaginário o valor imensurável da imaginação na produção literária em consonância com os outros campos do saber como as ciências exatas, a Filosofia, a Antropologia e a Psicologia: “assim, teremos a oportunidade de devolver à imaginação seu papel de sedução. Pela imaginação 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” (BACHALRD, 2001, p. 3).

2.4 Gilbert Durand: os insólitos ataques contra a imaginação simbólica

Segundo Gilbert Durand, é inacreditável pensar que as civilizações do Ocidente possuem uma história opositora ao imaginário, quando essa mesma Cultura preconcebeu, de modo sistemático, a escrita, por meio da qual difundiu os símbolos literários e religiosos; civilização onde nasceu o cinema, a TV e que originou uma série de arsenais imagéticos que

coordenam a mídia atual. O mundo ocidental, durante séculos, concebeu a imaginação como delírio e, totalmente, avessa à verdade. Ao se ler sobre a importância da fantasia como fomentadora principal da produção artística e sobre a gama de escritores e poetas que se fizeram defensores ativos da fantasia, faz-se necessário também questionar os motivos de resistências contra o imaginário frente ao sistema epistemológico.

Quando Dora, em sua entrevista, afirma que era chamada de “louca” e “psicana” por engendrar imagens e por ser ela mesma ser fruidora ingênua da própria arte, ela lança fagulha a uma discussão sobre as resistências à imaginação que deixou marcas indeléveis na história da filosofia, da religião e da arte do ocidente. Assim, dada a relevância do tema, convoco, para este estudo, pesquisas acerca das resistências do Imaginário e do pensamento simbólico arquitetado por Gilbert Durand. Com o objetivo de expandir os conceitos acerca da fenomenologia das imagens de Gaston Bachelard, seu mestre, Durand enalteceu o poder das imagens não só no contexto estético, mas na esfera científica e sócio-política, propagando a importância do ato de imaginar que transcende a mera exploração do homem acerca do universo. Por meio de propostas plurais e emancipadoras, ampliou a teoria da imaginação simbólica ao tecer diálogos com diversas áreas, como a Antropologia, a Psicologia, a Sociologia, a Economia, a História e a Mídia.

Nessa esteira, Durand traça um percurso histórico sobre a imaginação em vários momentos da história da Filosofia, envolvendo-se em uma defesa portentosa das esferas do imaginário por meio de três importantes obras: *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da Filosofia da imagem* (1998), *A imaginação simbólica* e *As estruturas antropológicas do imaginário* (2001); e *Campos do Imaginário* (1998). Nos dois primeiros livros, Gilbert Durand discorre sobre os séculos de rejeição sofrida pela imaginação e como o mundo europeu era um reduto de ferrenhos motins iconoclastas.

O primeiro registro desses motins dá-se nos primórdios da Cultura helênica quando se apresenta a negação da imagem a partir dos pressupostos aristotélicos originários da Filosofia socrática e platônica. A natureza ambígua e polissêmica da imagem foi tomada como um perigo para a edificação do pensamento racional calcado nos pensamentos binários de Aristóteles. Para esse filósofo, o único caminho que conduz à verdade é o do raciocínio binário, calcado na dialética do falso e do verdadeiro. Qualquer outro aspecto de pensamento fora dessa dialética contrariava o raciocínio lógico, que, restritamente, dividia-se em duas soluções: “uma absolutamente verdadeira e outra absolutamente falsa, que excluem a possibilidade de toda e qualquer terceira solução” (DURAND, 1989, p. 10).

As ambiguidades que caracterizam a imagem e que constituem a sua natureza plural eram rechaçadas pelo raciocínio aristotélico. As imagens podem “se desenovelar dentro de uma descrição infinita e de uma contemplação inesgotável” (DURAND, p. 10, 1989) e podem, até mesmo, bloquear um silogismo, devido à sua capacidade de velar/revelar uma realidade aparente, opondo-se à lógica aristotélica que exige clareza ou diferença. Daí qualquer criação calcada na imagem-poética passava a ser desvalorizada, até mesmo relegada, junto à imaginação como a pior e a mais insignificante das faculdades.

Pontuo que a herança socrática fomentada pela Filosofia aristotélica será a responsável pela disseminação do pensamento dual, solidificado no falso e no verdadeiro, cenário propício para o nascimento de uma Filosofia marcada pela obsessão ao conhecimento, que na verdade pode ser resumida em um “impulso à verdade”. Tal pensamento foi rebatido com convicção pelos poetas já citados, Novalis, Poe e Baudelaire, mas também pelo filósofo Friedrich Nietzsche, o qual já no início de sua carreira como professor de Filologia na universidade da Basileia, em um de seus primeiros inscitos intitulado *Verdade ou mentira: sentido extra-moral*, revelou ser contrário à disposição da Filosofia tradicional por ela negar o verdadeiro status à imaginação.

Nietzsche vai resistir ao pensamento binário ao expor o conhecimento como a mais pura produção de ilusão. Tal postura concatena-se com os postulados novalisianos mencionados. Segundo o filólogo alemão, a obsessão acerca da verdade revela a incapacidade do intelecto de abstrair toda a riqueza da linguagem, visto ser ela de natureza múltipla e aberta, detentora de inumeráveis realidades. Como Nietzsche, Durand expõe o poder desenovelador da imagem ao refutar as teorias desfavoráveis acerca da imaginação, por ser esta suspeita de ser “amante do erro e da falsidade” (DURAND, 1998, p. 10).

A Idade Média foi um período de intensa solidificação do pensamento iconoclasta. Foi nessa Era que este pensamento foi retomado, por meio de traduções dos estudos aristotélicos, os quais permaneceram desaparecidos durante treze séculos. Durand explica que a partir da tentativa de harmonizar os pensamentos aristotélicos com os conceitos de fé cristã, surge um pensamento base para a filosofia da Igreja Romana. Esse surgimento configura-se na forma de o racionalismo binário aristotélico tornar-se eixo reflexivo dos séculos XIII e XIV, contando, também, com o amparo da fé da Igreja Católica. Foi nessa época que as universidades se transformaram em ecos de uma doutrina iconoclasta, o que fez com que um conhecimento hostil à criação espontânea e imagética fosse ressoado.

Foi um período marcado pela oposição a qualquer manifestação da imagem no campo artístico – não somente no âmbito da poesia, mas também da pintura e esculturas. Nesse

contexto de resistência contra a imaginação, nenhuma análise podia ser tomada a partir das ambivalências das imagens. O que imperava, portanto, era a representação fundada na realidade que era sinônimo de “verdade” e isso impedia que o artista ultrapassasse qualquer um dos limites impostos pelas regras binárias e religiosas. A imaginação era cerceada pelos dogmas da religião e pela pretensão da linguagem sistematizada em cruas gramáticas que eram compreendidas como delimitadora da verdade. Durand, de forma crítica, afirma que, possivelmente, o poder da escrita possibilitou ao homem do ocidente se enxergar o detentor da verdade, do real, e por que não do universo:

Todas estas civilizações não-ocidentais, em vez de fundamentarem seus princípios de realidade numa verdade única, num único processo de dedução da verdade, num modelo único do Absoluto sem rosto e por vezes inominável, estabeleceram seu universo mental, individual e social em fundamentos pluralistas, portanto, diferenciados. Aqui, toda a diferença (alguns mencionam um “politeísmo de valores”) é percebida como uma figuração diferenciada com qualidades figuradas e imaginárias. Portanto, todo o “politeísmo” *ipso facto* é receptivo às imagens (iconófilo) quando não aos ídolos (*eidôlon*, em grego, significa “imagem”). Ora, o Ocidente, isto é, a civilização que nos sustenta a partir do raciocínio socrático e seu subsequente batismo cristão, além de desejar ser considerado, e com muito orgulho, o único herdeiro de uma única Verdade, quase sempre desafiou as imagens. É preciso frisar este paradoxo de uma civilização, a nossa, que, por um lado, propiciou ao mundo das técnicas, em constante desenvolvimento, de reprodução da comunicação das imagens e, por outro, do lado da filosofia fundamental, demonstrou uma desconfiança iconoclasta que “destrói” as imagens ou, pelo menos, suspeita delas” endêmica. (DURAND, 1998, p. 7).

Ratifica-se, portanto, o terceiro e mais rigoroso período de combate à imaginação, que ocorreu nos séculos das luzes, XVII e XVIII. Nessa época, “O imaginário passa a ser excluído dos processos intelectuais” (DURAND, 1998, p. 12) e a busca pela verdade transforma-se em mote para o método científico criado por Galileu e Descartes: “o exclusivismo de um único método, o método, “para descobrir a verdade das ciências”. Curiosamente, é justamente este o título completo do famoso *Discurso* (1637) de Descartes, que invadiu todas as áreas de pesquisa do “verdadeiro” saber. (DURAND, 1998, p. 13).

Esclareço, antes de avançar, que no século XVIII, tudo que estava ligado ao sonho, ao culto da imagem e à imaginação passou a ser questionado pelos pensamentos vigentes: a filosofia racional da história e o positivismo. É como se as imagens sonhadas se tornassem marcas de declínio para a sociedade cuja consciência estava presa ao cogito racionalista. Dessa forma, a ação imaginativa era comprometedora, ou ao menos irrelevante para a criação literária como para o restante das atividades do dia a dia. Bastava para o artista contemplar e copiar. Houve uma notável explosão do progresso, um acelerado crescimento de altas

tecnologias, revoluções e descobertas, porém, em contrapartida, na criação artística, a imagem é renegada, tornando-se

produto de uma casa de loucos, é abandonada em favor da arte de persuasão dos pregadores, poetas e pintores. Ela nunca ascenderá à dignidade de uma arte demonstrativa. O legado do universo mental, as experiências de Galileu (...) e o sistema geométrico de Descartes (...) representam um universo mecânico no qual não há espaço para a abordagem poética. (DURAND, 1998, p. 13).

Foi daí que ressurgiram fagulhas das primeiras resistências do imaginário como forma de negação de uma Filosofia redutora que se configurou, principalmente, nos “ismos” europeus, como por exemplo, no positivismo. A modernidade tecnicista passa a ser questionada, surgindo os primeiros postulados que valorizavam, em primeira instância, a imaginação e a imagem, promovendo os primeiros confrontos e tensões aos pensamentos iconoclastas, e, assim, propiciando os primeiros grupos que resistiram ao pensamento racionalista que negavam o imaginário, conforme já apontei nesta tese.

Durand, assim como Baudelaire e Bachelard, destacou a importância dos postulados acerca da imaginação referendados pelos românticos alemães e pelos simbolistas, dando ênfase à teoria do “sexto sentido”, como terceira via de conhecimento cuja finalidade era de atingir o belo por meio da “via que privilegia mais a intuição pela imagem do que a demonstração pela sintaxe” (DURAND, 1998, p. 27). Para o antropólogo, essas insurreições são verdadeiras resistências surgidas ainda no século XVIII contra o iconoclastismo e ao nascente dogmatismo imperado pelo positivismo de Auguste Comte.

No século XIX, segundo Durand, o positivismo resgatou os mais severos axiomas aristotélicos referentes à sistematização do pensamento, assomados aos impulsos cartesianos e aos pensamentos clericais numa mistura atrozmente arquitetada e mobilizada para liquidar com o campo simbólico. Encoberto e resguardado por um discurso acerca de ordem e progresso, Durand afirma que o positivismo foi absolutamente averso ao florescimento de uma consciência artística e poética, visto que a estruturação em série de “dogmatismo ‘teológico’, conceptualismo ‘metafísico’ com seus prolongamentos ocktramistas e, finalmente, semiológica ‘positivista’ nada mais são do que uma extinção progressiva de poder humano de relação com a transcendência, do poder de mediação natural do símbolo” (DURAND, 1988, p. 39).

Graças à luta feroz contra todo o tipo de ornamentalismo acadêmico, a imaginação torna-se o ponto central para as análises estéticas e a arte torna-se desarticulada dos dogmas positivistas, libertando-se “aos poucos dos serviços antes prestados à religião e, nos séculos

18 e 19, à política” (DURAND, 1998, p. 27). Acredito ser relevante circunstanciar que uma das enormes contribuições aos estudos da imagem foi dada pelo pai da psicanálise, Sigmund Freud. Com a descoberta do inconsciente, as imagens passam a ser compreendidas como mensagens “que afloram do fundo do inconsciente do psiquismo recalcado para o consciente. Qualquer manifestação da imagem representa uma espécie de intermediário entre o inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa” (DURAND, 1998, p. 27).

Nesse sentido, a imagem não apenas se torna a “Rainha das faculdades” (expressão de Baudelaire retomada pelo antropólogo), como se transforma em instrumento primordial que dará acesso “ao aposento mais secreto e mais recalcado do psiquismo” (DURAND, 1998, p. 27). Segundo Durand, embora prevaleça no estudo da psicanálise freudiana um viés redutor e causalístico da imagem em favor de descobertas de sintomas mentais, “o mérito de Freud e da psicanálise é o de haver novamente conferido o direito de cidadania aos valores psíquicos, às imagens, cassadas pelo racionalismo aplicado das ciências da natureza” (DURAND, 1988, p. 46).

Há de ser esclarecido, todavia, que o apogeu do imaginário, no campo psicanalítico, ocorre quando o psiquiatra Carl-Gustav Jung, ancorado nos estudos freudianos, reinterpreta a imagem, pluralizando o seu conceito. Jung abandona o conceito imagético como sendo fechado, obsessivo e totalitário da libido. Numa nova reavaliação, as imagens transformam-se em estruturas plurais de esquemas arquetípicos colhidas pelo artista no inconsciente coletivo. A imaginação passa a ser reconhecida em sua ampla plurissignificação, responsável pelas imagens que são traduções arquetípicas do sujeito e da Cultura. Conforme atesta o próprio psiquiatra em seu livro autobiográfico, *Memórias, sonhos, reflexões*:

Refiro-me ao mundo de imagens inconscientes que mergulham o doente mental numa confusão funesta, mas que também é a matriz da imaginação criadora de mitos. Imaginação com que a nossa época racionalista parece ter perdido contato. Certamente a imaginação mítica está sempre presente em toda a parte, embora seja tanto repudiada quanto temida. (JUNG, 1975, p. 174-175).

A teoria junguiana passa a ser reconhecida como uma das hermenêuticas instauradoras em que o “símbolo remete a alguma coisa, mas não se reduz a uma única coisa” (DURAND, 1988, p. 6). Todo o conceito de arquétipo como o do inconsciente coletivo redundará, como assevera Durand, em “uma forma dinâmica, uma estrutura que organiza as imagens, mas que sempre ultrapassa as concretudes individuais, biográficas, regionais e sociais da formação das imagens” (DURAND, 1988, p. 60). Nesse sentido, Jung, por meio da teoria dos arquétipos,

redimensiona o conceito de libido em *energia psíquica* enaltecendo ainda mais todo o sentido da faculdade simbólica humana:

De fato, Jung redescobre e expõe profundamente o papel mediador do arquétipo-símbolo. Pois, pela faculdade simbólica, o homem não só pertence ao mundo superficial dos signos, ao mundo da causalidade física, mas também ao mundo da emergência simbólica, da criação simbólica. (...)

A função simbólica é, portanto, no homem, o lugar de “passagem”, de reunião dos contrários: o símbolo em sua essência e quase em sua etimologia (*Sinnild*, em alemão) é “unificador de pares de opostos”. Em termos aristotélicos, ele seria a faculdade de “manter unido” o sentido (*Sinn* = o sentido) consciente que capta a recorta precisamente os objetos e a matéria-prima (*Bil* = a imagem) que emana do fundo do inconsciente. (DURAND, 1988, p. 61).

Gilbert Durand, em seu itinerário de defesa e de reorganização das estruturas simbólicas, sublinha a importância da imaginação na difusão de uma nova ordem de ideias acerca das manifestações divinas. A imaginação ganha respaldo também na esfera do numinoso. Por meio da nova sistemática ordenada pela ação imaginativa há o surgimento de uma teofania que dilacera com todo dogmatismo clerical, revelando uma teofania a partir da dialética do símbolo, buscando, no dinamismo das imagens, a mediação entre o sagrado e o mundo profano. Por meio dos estudos de Mircea Eliade, Durand reestrutura um vigente reordenamento teofânico, tendo como ponto de apoio o dinamismo da imaginação simbólica:

o ecumenismo das imagens devolve ao plano espiritual uma reversibilidade dos méritos e das dificuldades que realmente concretiza a fraternidade. E desde então, o símbolo aparece, abrindo passagem através de todas as funções numa epifania do Espírito e do valor, numa hierofania. (DURAND, 1988, p. 109).

Segue, dessa forma, toda a trajetória de resistência da imaginação, o que evidencia a dimensão do papel das estruturas simbólicas para a humanidade por invocar, em especial, o modo aberto e plural de sentir o mundo. Como assevera Durand, “o humanismo de amanhã, depois de Freud e Bachelard, não pode mais se fechar numa proibição iconoclasta” (DURAND, 1988, p. 110). Pelo contrário, com o mergulho sem limitação na imaginação simbólica, abre-se uma gama de realidades possíveis fazendo com que o conhecimento se estenda em um trânsito comunicativo com inúmeros tipos de manifestações oníricas, afugentando o inexorável destino da humanidade, a finitude. Em suma, como defende Durand e todos os outros poetas e filósofos citados, a ausência de um universo configurado pela imaginação criadora, a qual se opera a partir do dinamismo das imagens, dos símbolos e dos mitos representaria o desfacelamento maciço da humanidade.

No Brasil, muitos foram os críticos, filósofos e poetas que resistiram a favor da imaginação e de todo construto do imaginário. De forma sumária, destaca-se, neste trabalho, o filósofo e crítico literário Benedito Nunes com suas análises magistrais sobre os postulados heideggerianos acerca da veneração da linguagem poética. O filósofo Vicente Ferreira da Silva, esposo de Dora Ferreira, com sua obra filosófica e o poeta Mário de Andrade que não só enriqueceu a tradição literária brasileira com a sua poesia, mas também com exercícios críticos inestimáveis como aqueles presentes em *Prefácio interessantíssimo*.

Sobre este último autor, para exemplificar, opto por citar uma de suas expressões fenomenais em seu *Prefácio interessantíssimo*, que além de conceber uma genuína atmosfera lírica à tradição poética brasileira, comungava com a plêiade dos poetas modernos do século XX. Afirmo isso, pois o modo com que Mário de Andrade descreve seu fazer poético que tanto dialoga com os postulados junguianos e bachelardianos e a entrega às forças impulsivas do inconsciente e depois no depurar linguístico das imagens poéticas, que são fruto dessa concessão aos impulsos líricos: “quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo” (ANDRADE, 1972, p. 13-14).

Como pôde ser percebido, com esse texto, Mário de Andrade apresenta-se como um poeta e crítico resistente ao modo forçado e tradicionalista de lidar com a lírica que negava as forças imaginativas. O poeta paulista, irreverentemente ao prefaciá-lo seu livro de poemas, transforma-se em um inquiridor de nova ótica acerca do modo de fazer poesia, revelando, possivelmente, a forma mais contundente da evolução de seu pensamento, principalmente, em relação aos seus contemporâneos: “um pouco de teoria? Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízos de medir tantas sílabas”. A esse respeito, Benedito Nunes afirma, em seu artigo *Estética e correntes do Modernismo*, que Mário exige um lirismo calcado na ação crítica da inteligência e na ação das palavras” que se conjugam na somatória dos movimentos inconscientes (NUNES, 1975, p. 47).

Há de se perceber, também, que o poeta, enquanto engendra suas análises acerca da lírica moderna brasileira, adota um tom irônico e sarcástico em seu discurso, o que aproxima o seu tom de fala daquele utilizado por Baudelaire, em seu livro *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*, principalmente ao que se refere às ironias. Com relação ao poeta brasileiro, Benedito Nunes afirma que a poética marioandradiana “nasceu sob o signo da afetação de loucura, da grita do inconsciente (...) contrabalançado pelo humor arlequinal: misto de arrogância e de simplicidade, de provocação e de palhaçada, de desafio e de auto-

irrisão” (NUNES, 1975, p. 46). Era preciso inventar um crítico para a sua poesia, uma forma de enfrentar os intelectuais conservadores de sua época (NUNES, 1975, p. 46). Como se vê no texto do poeta modernista, toda grande obra deve ser marcada pelo exagero da ação imaginativa, que contrariamente expresso não deve ser concebido como arte: “exagero: símbolo sempre novo da vida como sonho. Por ele vida e sonho se irmanaram. E, consciente, não é defeito, mas meio legítimo de expressão. (...) Mas você deve saber que há milhões de exageros na obra dos mestres” (ANDRADE, 1972, p. 19).

Evidencia, nesse fragmento, a clara urgência da inevitável presença da imaginação no seio da produção artística, a qual é descrita como “exagero” que vem da potência onírica que depois é legitimada pela estrutura consciente da linguagem. Segundo Nunes, esse texto andradiano, como todos os seguintes, expressa a necessidade de uma arte advinda de um movimento lírico totalmente respaldado pela imaginação:

Mas ao proceder assim [Mário de Andrade] ele restabelece o fenômeno artístico em sua origem, e satisfazendo a necessidade primária de que o mesmo surgiu, satisfaz igualmente às exigências da época, que condicionam a sua experiência afetiva e intelectual do mundo. Consegue, portanto, de uma só vez, ajustar-se ao subconsciente, o que lhe permite revigorar a imaginação (NUNES, 1975, p. 47).

Ainda no *Prefácio Interessantíssimo*, Mário de Andrade expõe a urgência de o genuíno poeta ser um “deformador da natureza”, expressão que dialoga, em profundidade, com todos os postulados sobre imaginação já retratados neste trabalho. Refiro-me, em especial, ao de Gaston Bachelard, que afirma que a autêntica imagem é aquela deformada pelo artista. Nessa mesma linha de pensamento, Mário de Andrade acentua que a arte não deve ser medida pela cópia, mas pelo seu modo de propor o belo pela deformação das imagens:

Belo da arte: arbitrário, convencional, transitória questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir a natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (Rafael das Madonas, Rodin do Balzac, Beethoven da Pastoral, Machado de Assis de Brás Cubas), ora inconscientemente (a grande maioria), foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico, tanto mais subjetivos quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa. (ANDRADE, 1972, p. 19).

O pensamento do poeta modernista defende a vivificação da ação imaginativa no âmbito do fazer poético associado ao trabalho com a linguagem e ao acolhimento das imagens

no inconsciente coletivo. Benedito Nunes sintetiza a visão do poeta modernista como uma concepção linguístico-poética que “defende, pela crítica das palavras, da própria ação da inteligência que a ordem do subconsciente deveria substituir” (NUNES, 1975, p. 49).

Em comunhão com a leitura de Benedito Nunes sobre Mário de Andrade, o filósofo Vicente Ferreira da Silva externa, por meio do ensaio *Liberdade e imaginação*, colhido em sua obra completa, *Transcendências do mundo*, toda a sua inquietude de filósofo acerca da emergência de conceber as esferas do saber solidificadas por uma imaginação viva e contundente. Segundo o filósofo, assim como o homem busca fórmulas de alcançar e entender os conceitos e as teorias, este também deveria se ocupar em aprender a imaginar mais. Não apenas no sentido de conhecimento cultural, mas de toda ordem de abrangência psicossomática:

Não só, entretanto, nas produções objetivas da cultura deparamos com esse trabalho da fantasia, mas, no mesmo grau, vislumbramos esse poder na vida psicossomática. (...) Podemos dizer em princípio que nada se furta à profunda operação formativa da imaginação, constituindo essa o poder soberano da existência. O que denominamos liberdade, a noção e a realidade de autodeterminação da consciência, está essencialmente ligada à *facultas imaginandi*. (SILVA, 2010, p. 176).

Na esteira de filósofos como Hegel, Novalis, Nietzsche e Heidegger, Vicente Ferreira da Silva crê numa plena autonomia recebida por meio de ações imaginativas. Para o filósofo brasileiro, é a “potência criadora da imaginação que transforma o nosso corpo num aparato semântico” (SILVA, 2010, p. 177) rumo a uma ordem transcendente de ação e mudança. Dessa forma, a imaginação é concebida como um vetor primordial na existência humana em direção à “vontade de poder, realidade última das coisas” (SILVA, 2010, p. 177).

Tecendo um diálogo com os postulados nietzschianos, Vicente afirma que a própria noção de sujeito é dada por meio da ação imaginante: “a própria noção de ‘coisa’, como toda as qualidades” (SILVA, 2010, p. 178) são dadas por meio do ser que imagina e responde à interação também imaginativa. Sendo assim, as identidades são forjadas segundo as potências da imaginação criadora e a própria noção de ‘sujeito’ são deformações de inúmeras formas de imaginar: “as coisas e o próprio sujeito se originam de uma transcendência, de um desenhar prototípico, de uma *facultas imaginandi* que abre o campo original da história e a face do ente em seu conjunto” (SILVA, 2010, p. 178).

Acrescenta ainda o filósofo brasileiro que a imaginação se torna apresentável por meio da ação da linguagem que representa tanto para ele quanto para Hegel e Heidegger o dito

genuíno que fomenta a ação de imaginar. Dessa forma, pela imaginação na sua forma produtiva, a palavra é tomada em seu estado de energia máxima, fazendo surgir a poesia:

A palavra, portanto, não é um fato, uma existência morta, uma coisa, mas sim um ato, um transcender que continuamente emerge como virtualidade. Ao universo da linguagem, enquanto universo aberto pela palavra, pertencem de maneira evidente as obras de arte da linguagem, a grande esfera da poesia. (SILVA, 2010, p. 179).

Se o homem vive imerso na casa do ser que é a linguagem e a imaginação é responsável por cada contorno dado pela palavra que molda conceitos e compreensões sobre o mundo, Vicente Ferreira da Silva conclui que “a linguagem e a imaginação criadora é que estão à base dessa revelação ou desocultamento da cena móvel, em que o agente humano desempenha o desempenhável” (SILVA, 2010, p. 181). O filósofo ainda acrescenta que na ausência do “poder modelante da imaginação (...) não existe qualquer campo para comportamento e ação” (SILVA, 2010, p. 181). Em suma, só há comportamento humano a partir da ação linguística fundada na produção ativa da fantasia: a figurabilidade do mundo e do homem, o pôr-se-em Imagem da história, estão em dependência radical da fonte produtiva da imaginação” (SILVA, 2010, p. 181).

É preciso reconquistar, com os poetas, essa noção libertária da imaginação e se desvincular de todo o processo criativo que tolhe uma entrega ao reino da imaginação. É urgente conceber análises poéticas que enaltecem a imaginação criativa e dinâmica do poeta. É necessário enxergar o mundo e as próprias pessoas com mais imaginação e poesia.

Graças às reações ao iconoclastismo que a imaginação deixou de ser vilipendiada por um modo de pensar subordinado cegamente à exploração científica. Não defendo, com essa afirmação, que a Cultura e a arte contemporâneas não sofrem mais dos reflexos de uma concepção artística fechada e contrária à autonomia rumo à imaginação produtiva. O que postulo, com efeito, é que ainda que tenhamos avançado sobremaneira, é preciso estarmos atento a todo e qualquer tipo de redução de pensamento ou “verdades” que, assim, tente reduzir e banalizar a criação poética, intimidando concepções e planos ontológicos que têm como foco basilar as análises dos símbolos, das imagens.

As resistências do imaginário corroboraram para que a imaginação reassumisse seu posto de relevância dentro do processo criativo. Além disso, acresceu contornos notáveis à imagem do poeta, recolocando-o na posição medular do processo de criação como um visionário, profeta e guia, o que resultou num ganho inigualável para a Literatura. Por outro lado, segundo Durand, é preciso vigilância e precaução porque “a imagem e seu artista jamais

recobrarão, nos tempos modernos, a força de significação plena que possuem nas sociedades iconófilas, na Bizâncio macedônica e na China dos Song” (DURAND, 1988, p. 27).

Descomedida parece ser a assertiva, todavia, de que o poeta se vale da grandeza de uma imagem para nortear a estrutura poética, tomando-a como um sinal de potência no construir de toda uma obra. A imagem bem trabalhada acena para a transcendência de outras realidades. Por outro lado, o trabalho respaldado pela experiência simbólica sempre sofreu ameaças aos resquícios ditatoriais ocorridos no passado que objetivaram minar com a ação da imaginação criadora. De acordo com Durand, tal assombro é vislumbrado na contemporaneidade pela “crescente e vingadora anarquia das imagens que de repente desaba sobre o século XX”, o que faz com que o poeta procure “desesperadamente ancorar sua evocação além do deserto cientificista da nossa pedagogia cultural” (DURAND, 1988, p. 27).

2.5 Pensamentos acerca do fenômeno poético no acontecer da linguagem

Outro caminho que se deve percorrer na busca de um estudo profícuo da poesia é o da experiência com a linguagem. Em consonância ainda com os postulados de Vicente Ferreira da Silva, a linguagem é o “próprio atuar da imaginação produtiva” (SILVA, 2010, p. 180) que convoca todas as possibilidades de engendramento simbólico e rítmico. A linguagem organiza em essência sintática e semântica o sistema imagético, transformando o processo linguístico em experimento lírico. Segundo Vicente, a “palavra não tem a função de reproduzir fatos, de trazer informações, mas de revelar magnas ocorrências e magnos valores no canto e pelo canto, que condicionam a existência em sua totalidade” (SILVA, 2010, p. 180).

Assim, a linguagem poética, como estância apurada do acontecer linguístico acrescido a aspectos íntimos e criativos, é a impressão primeira colhida nos poemas de Dora Ferreira da Silva. Adentrar seu universo lírico é maravilhar-se diante da palavra como essência fundante da imagem laborada nos devaneios poéticos. Diante de tal cenário, é preciso percorrer a trajetória poética da escritora a fim de obter um aceno, ao menos, como afirmou Martin Heidegger (2003), de “uma experiência de pensamento, poesia e linguagem” (HEIDEGGER, 2003p. 140). Busca-se, na sutileza natural do poetar, o entendimento da desenvoltura lírica a partir do trabalho com as palavras, como bem expressou o filósofo alemão: “A *Palavra* soando em nossos ouvidos e com isso a visão de uma experiência poética com a linguagem” (HEIDEGGER, 2003, p. 143, grifo no original), assim concebido no poema “Não a palavra”:

NÃO A PALAVRA

Não a palavra fruto, mas o fruto:
 a pera que imitou Cézanne, grata
 por ter sido olhada como nunca o fora, antes.
 A pera em repouso pronta para não ser mais
 que um sabor na boca. Levemente rósea
 talvez pelo pudor de ser tocada
 por tais olhos. Um fruto,
 não a palavra que o designa
 e é longínqua.
 (SILVA, 2003, p. 73).

Esse poema traz como título uma composição muito radical imposta pela negativa imposição do advérbio “não”. A ação negativa do sintagma gerada pelo vocábulo “não” faz declinar a potência elocutória e expressiva da palavra em seu construto poético. De certa forma, a negatividade fere um dos princípios poéticos que é conceber a palavra como a mais pura e singular das matérias. Porém, o que se percebe é a inserção de um debate acerca da concepção da elaboração linguística dada a partir de mínima estrutura oracional: o signo. Diferente dos cantos à Itatiaia, em que se busca uma comunhão com a totalidade, nesse poema, o que prevalece é a reflexão metalinguística do fazer poético que se reduz à esfera do particular elemento do poema, a *palavra*.

A partir da negação do signo e de suas ações pré-dicas, o poema faz convite para uma nova ordem de fruição, cujo foco não é a compreensão mental, o significante nem o significado do ente evocado na leitura, mas o sentir das coisas evocadas no poema. É como se a voz poética nos convidasse a sentir o que é conclamado pelas palavras: “um fruto, / não a palavra que o designa / e é longínqua”. (SILVA, 2003, p. 73). Em suas análises sobre a lírica de Dora, Euryalo Cannabrava afirma que a poesia doriana exige uma intimidade extrema com o construto poético a partir da “tensão conotativa entre os substratos simbólicos, puramente referencial, e o repertório imagístico, puramente auto-referencial nas palavras do poema” (CANNABRAVA, 1999, p. 429).

Dessa forma, a imagem recebe um valor singular na composição poética, visto ser o resultado do jogo rítmico-semântico que a recoloca e a destaca acima de qualquer formação sintagmática: “Não a palavra fruto, mas o fruto”. Trata-se de uma reflexão extremada acerca da ordenação linguística intercambiada com outras dimensões mais imperscrutáveis, como o inconsciente, que gera a imagem-palavra acessível e, também, a ininteligível. Nisso, deixa-se transparecer a intimidade do ato imaginativo, como afirma Cannabrava, cujo processo criativo “consiste precisamente em reduzir ao mínimo o poder referencial da palavra como símbolo, a

fim de explodir nela a carga energética das imagens”, enaltecendo o campo simbólico, tão combatido pela essencialidade das análises estruturalistas.

Exige-se, nesse poema, que a linguagem seja vista como um acesso à poesia, pois é pelo vigor poético que o fruto passa a ser concebido como ele mesmo, e não como um signo trabalhado num reduto sintagmático. É nesse sentido que a voz poética evoca a pera olhada por Cézanne, a qual nunca mais será compreendida em seu estado ordinário de alimento, porém, será tomada como fruto-imagem por ter sido atravessada pelo olhar cheio de poesia do pintor, o que faz com que seu estado natural seja transcendido pela observação poética: “A pera em repouso pronta para não ser mais / que um sabor na boca. Levemente rósea / talvez pelo pudor de ser tocada / por tais olhos” (SILVA, 1999, p. 73).

Por outro viés, o poema instiga o leitor a fruir dessa fruta não só como signo ou como imagem imortalizada pela pintura e poesia, mas como fruta saboreada “talvez pelo pudor de ser tocada” agora pelas sensações geradas pela leitura. A pausa e o ritmo oferecidos pela vírgula, a pontuação do verso, e pelo enjambement acrescido intensificam essa evocação corporal desse fruto. É como se a fruição fosse tomada em seu grau radical, o de não somente fruir com o vocábulo, porém, sentir a carnação do fruto pelo ato imaginativo imposto pela linguagem: Um fruto, / não a palavra que o designa / e é longínqua” (SILVA, 2003, p. 130). Isso confirma a composição do poema, “Não a palavra”.

Manuel Bandeira, antes de Dora, evocou os trabalhos de Cézanne em sua poesia, fazendo ecoar no contexto de poesia moderna as tendências cubistas por meio da expressividade visual e a discussão acerca de um novo sistema mimético que transcende ao material imposto pelos signos poéticos. A poesia de Dora continua assinalando que tais discussões ainda prevalecem no contexto de poesia contemporânea, embora seja de maneira mais amestrada em termos de análise linguístico-poética. É exatamente isso que David Arrigucci Jr. apontou na obra de Bandeira e que reflete também na poesia dorianana:

No mais profundo, porém, este método implica um acentuado trabalho pessoal do poeta, sua longa aprendizagem das palavras e das relações de usa poesia com outras artes da realidade, contendo, a uma só vez, o mais íntimo de sua experiência poética e o mais aberto para diversas saídas da arte moderna. (...)

A relação com a pintura resulta, como se disse, de uma afinidade analógica, também ela construída por meios verbais, e por isso consiste, antes de mais nada, numa ilusão decorrente da representação literária: o conteúdo da natureza-morta é uma projeção do significado das frases e de suas partes, em determinadas relações. (ARRIGUCCI, 1990, p. 29 e 31).

Essa sensibilidade onírica destacada por Arrigucci em Bandeira é também concebida por Dora em sua poesia e dialoga com o que Cannabrava afirmou ser a poesia doriana: poesia “movida pela tensão conotativa entre o substrato simbólico”, (CANNABRAVA, 1999, p. 427) num extremo labor com a palavra em sua essência simbólica. Trata-se de um processo criativo em que consiste moderar minimamente o poder referencial do vocábulo, como assim ousou fazer a arte vanguardista em suas ousadas representações, destacada pela citação acima.

Desse ousado construto poético verificável nos poetas brasileiros, exige-se uma nova ordem de leitura que se pauta no entendimento renovado acerca da linguagem, cuja natureza intrínseca das palavras transcendem o valor denotativo com o objetivo de radicalizar com a potência de significados dinamizados pelas imagens. Assim, passa-se a uma análise poético-filosófica dessa linguagem que é o cerne das discussões líricas na contemporaneidade.

O primeiro filósofo requisitado é Martin Heidegger cujos pensamentos se fazem ecos na poesia de Dora. Inclusive, na obra da qual se colheu o poema “Não a palavra”, *Cartografia do imaginário*.

Heidegger concebe a linguagem não apenas como signos linguísticos, mas como “expressão sonora de movimentos interiores da alma” (HEIDEGGER, 2003. p. 11). Segundo o filósofo, a linguagem está acima de conceitos normativos e estruturais da comunicação de um povo. Trata-se de experiência no acontecer da própria linguagem, isto é, na fala que é sua prática genuína, essência linguística possibilitadora da criação de mundos. Acrescenta ainda Heidegger que é no reconhecimento da linguagem como construto autônomo que a poesia se destaca de modo singular como “um dito que se diz genuinamente e não um dito qualquer (...). O que se diz genuinamente é o poema” (HEIDEGGER, 2003. p. 12).

Isso posto, ousa afirmar que a linguagem, em Heidegger, mostra-se como a morada do ser tendo como vizinhança a poesia e o pensamento: “se é verdade que o homem, quer o saiba ou não, encontra na linguagem morada própria de sua presença, então uma experiência que façamos com a linguagem haverá de nos tocar na articulação mais íntima de nossa presença”. (HEIDEGGER, 2003. p. 121). É na expressão mais pura da linguagem, no *dito poético*, que o ente se percebe como um ser, buscando uma vivência pensante com a palavra poética. Assim, não é a linguagem que se sujeita ao homem, mas sim a humanidade que se submete a força poética e lógica da linguagem, conforme o filósofo expressa em seu ensaio “...Poeticamente o homem habita”:

o homem se comporta como se fosse criador e soberano da linguagem. A linguagem, no entanto, permanece a soberana do homem. Quando essa

relação se inverte, o homem decai numa estranha mania de produção. A linguagem torna-se meio de expressão. Enquanto expressão, a linguagem pode apenas ser rebaixada a simples meio de pressão. Contudo, só esse cuidado não basta para nos ajudar a retornar à verdadeira relação de soberania entre linguagem e o homem. Em sentido próprio, a linguagem é que fala. O homem fala apenas e somente à medida que co-responde à linguagem, à medida que escuta e pertence ao apelo da linguagem. (HEIDEGGER, 2002, p. 167)

Em seu livro *A caminho da linguagem* (2003), publicado pela primeira vez em 1956 e considerado como obra de maturidade, Heidegger também define a linguagem como a essência de abertura de sentido do novo ser. O homem fala não por vontade própria, mas fala porque essa ação lhe é natural e é por meio da linguagem que a humanidade acessa outros mundos: “falamos igualmente quando não ouvimos e não lemos e, ao invés, realizamos um trabalho ou ficamos à toa. Falamos sempre de um jeito ou de outro. Falamos porque falar nos é natural. Falar não provém de uma vontade especial (HEIDEGGER, 2003, p.1).

A definição de linguagem exposta extrapola o sentido de ser no mundo como expressão mais habitual e importante do ser humano. Além de possibilitar a exposição de pensamentos e de sentimentos, a fala transforma-se em essência, em abertura que promove no indivíduo o encontro com o outro, sendo o mais eminente veículo de alteridade. Da eleição de palavras ou da experimentação de novos arranjos rítmicos e semânticos nasce a poesia que aponta para o nascimento de outros laços existenciais em que, segundo Heidegger, “a experiência poética com a palavra nos dá um aceno importante e significativo. (...). Eis que despertamos da sonolência das opiniões apressadas e visualizamos algo inteiramente outro” (HEIDEGGER, 2003, p 150).

A linguagem poética faz-se morada do ser, sendo “expressão e comunicação sonora de movimentos da alma humana” (HEIDEGGER, 2003, p.12). Pensar a linguagem é refletir esse fenômeno no momento de sua concretude. Definir a linguagem é extrapolar a mera reprodução linguística de sons e de signos e ainda ser apreendida como uma operação que organiza os movimentos do espírito, ou seja, os sentimentos acompanhados pela lógica dos pensamentos: “quando escutamos o poeta e pensamos (...) já nos encontramos na vizinhança de poesia e pensamento” (HEIDEGGER, 2003, p.148). Nesse sentido, a linguagem transforma-se em morada do ser que agrega a essência poética e a lógica, o que faz com que a compreendamos como uma zona de convergência que acolhe o lírico e o racional.

É, também, pelo viés linguístico que Heidegger vai conceber sua definição acerca da criação artística. Segundo Adilson Carvalho, Heidegger concebe a arte como um acontecimento histórico e totalmente articulado pela linguagem. Assim, como a linguagem

acontece no processo dinâmico da fala, da conversa, da comunicação, a arte extrai essa mobilidade e nega qualquer tipo de natureza (CARVALHO, 2000, p. 134). Nesse sentido, Heidegger compreende a linguagem como base cabal para a ocorrência artística, como cumprimento do fazer poético, no desocultamento do ser, sendo próprio “do ente o dissimular-se ao mesmo tempo em que se mostra, isto é, mostrar-se jamais é algo completo e definitivo, sendo que no mostrar-se já está sempre contido o ocultar-se” (CARVALHO, 2000, p. 135).

O poeta, para Heidegger, é o ser que aprendeu a se renunciar diante do poder da linguagem, entregando-se à experiência com as palavras poéticas. Portanto, não mais impera a mimesis em seu processo de criação, mas sim a imaginação criativa que refuga todo tipo de regras e conceitos fixos. Se o cerne da linguagem se pauta na mobilidade e na dinamicidade, não há de se interpretar a arte por meio de análises redutoras. É por isso que o trabalho da crítica literária deve se pautar na experimentação da linguagem feita pelo poeta. Nesse processo está a autêntica poesia que busca abstrair o vigor das palavras trabalhadas em ritmo, sentido e arranjo sintático, que é “ao mesmo tempo, aquele bem a que o poeta se confia e entrega, como poeta, de modo extraordinário” (HEIDEGGER, 2003, p. 129). Nessa direção estão Dora e sua poesia, totalmente entregues ao domínio imaginativo da linguagem, como se lê no poema intitulado “Não me despeço”, do livro *Cartografia do imaginário*:

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 disfaces 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 vôo 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).

Como no poema analisado anteriormente, neste último, o verso inicial é marcado por uma construção sintagmática negativa, a qual revela a sujeição, a dependência da voz poética à Poesia: “Não me despeço de ti, Poesia” (SILVA, 2003, p. 86). É o ser envolto nessa encantada linguagem que basta atravessar uma vez o ente para que ele se sinta arraigado a ela: “mais fácil seria despedir-me de mim / se me deixasses” (SILVA, 2003, p. 86).

O poema é tecido a partir de um solilóquio em que a voz poética se dirige à poesia em íntimas declarações, que deflagram a genuína comunhão existencial entre o “eu” e “os outros mundos” somente por meio do ato poético: “eles erigem / múltiplos mundos e neles te transformas” (SILVA, 2003, p. 86). Tomada como semente, a poesia apresenta-se como potência autônoma que se justifica na necessidade de fruição de si mesma: “continuas / indiferente a tudo o que não seja / a fome de teus frutos” (SILVA, 2003, p. 86).

Figurada como língua comum, a linguagem torna-se semente morta, porém, tocada pela luz dada pela interação poética, transformando-se em “árvore tenra”. É a concepção da linguagem poética e o seu arvorecer pela leitura que se renovam na dualidade do nascer e do morrer: “devolvida à luz, a semente morta / é árvore tenra” (SILVA, 2003, p. 86). É a plurissignificação concedida pelo vigor da imagem poética presentificada no poema, fazendo do idioma um berço de imensuráveis significados ao ser edificado pela palavra, a semente-poética.

A voz poética eleva a poesia acima da própria essencialidade do idioma, da língua comum, falada no dia a dia. E, assim, destaca o fundamento da poesia que transcende a função da comunicação e de seus interlocutores, independentemente de serem representados pelo homem ou pela mulher: “Que importa o nome escolhido, a língua/ O homem a mulher que cinges amorosamente? / Eu te amo, é tudo” (SILVA, 2003, p. 86).

E a fim de evocar o movimento dinâmico orquestrado pela poesia em sua diversidade, dialeticamente há o deslocamento à unidade com o “uno”, por meio de forças opostas, “indiferentes a tudo o que não seja”, (SILVA, 2003, p. 86). Para isso, Dora alude a duas personagens do campo da Filosofia, Parmênides, o filósofo pré-socrático e seu discípulo Zenon. Segundo Osvaldino Marra Rodrigues, para Parmênides “a mudança, ou movimento, ao contrário, é o que não é, porquanto na mudança o que é deixa de ser” (RODRIGUES, s/a, p. 244). Zenon ficou conhecido por ampliar os pensamentos do mestre por meio de vias contraditórias, que todavia, imersos na Poesia tais espíritos contestadores “nela se encontram, ambos tinham razão”. (SILVA, 2003, p. 86). Dessa forma, a concepção acerca da linguagem

poética, no poema, pauta-se no contrassenso de seus elementos que forjam uma definição a partir de reconciliação dos opostos, principalmente, quando se toma a figura dos filósofos.

Nesse itinerário, a linguagem nunca será a mesma quando atingida pela poesia, como assevera os versos: “Encontro-me contigo em mil variantes do dia / em mil disfarces te reconheço” (SILVA, 2003, p. 86). Podendo alcançar formas e significados irrealis, sendo “vão parado a música liberta / de suas partituras” (SILVA, 2003, p. 86). Quem ressalta esse poder da linguagem ao ser tocada pela poesia é Otávio Paz ao afirmar que “desde Parmênides nosso mundo tem sido o da distinção nítida e incisiva entre o que é e o que não é. O ser é o não ser” (PAZ, 1982, p. 123). No poema, esse é o entendimento da voz poética acerca da poesia, em que esta se desliga de uma função ordinária, deixa de ser língua apenas, pois o real antes configurado se torna uma composição outra, calcada na insignificação. Segundo Paz, uma aproximação com os postulados filosóficos do pré-socrático Parmênides ocorre de modo que

a linguagem deixa de ser utensílio. (...) a linguagem tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem. (...) nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a ultrapassa.

A experiência poética é irreduzível à palavra e, não obstante, só a palavra exprime. A imagem reconcilia os contrários, mas essa reconciliação não pode ser explicada pelas palavras – exceto pela imagem, que já deixaram de sê-lo. (PAZ, 1982, p. 135).

No mais, o poema é o resultado da sujeição à potência inventiva da palavra, ato de escrita que nasce no vigor da linguagem em pleno processo criativo, denominado por Heidegger, *a saga genuína do dizer*, fazendo ecoar mais uma vez os versos: “Dizer-te adeus: imperdoável mentira. / Encontro-me contigo em mil variantes do dia / em mil *disfaces* te reconheço” (SILVA, 2003, p. 86, grifo meu.). Trata-se do ato poético resultante da abnegação ao universo da palavra, que transcende os conceitos da estética tradicional, transformando-se em comunicação singular e em força desveladora do ser, preso instintivamente ao poeta, referendado também por Paz.

Ao estudar os postulados heideggerianos acerca da poesia, Benedito Nunes percebe que o filósofo alemão concebe a poesia como extensão do “ser-com-os-outros, à fala dentro da língua ou à linguagem na fala. (...). Ouvimo-nos uns aos outros ouvindo a poesia ou vice-versa, porque a linguagem, como imensa rede dialógica em que somos colhidos é a caixa de ressonância de uma disposição de ânimo” (NUNES, 2000, p. 114). Como bem assevera Nunes, o acontecer humano é a própria repercussão da linguagem e é na língua que se expressam a potência e a vontade do homem postas em signos, o que é bastante claro em

Dora: “Que importa o nome escolhido, a língua / o homem a mulher que cinges amorosamente?” (SILVA, 2003, p. 86), sendo a poesia sempre reflexo no outro e em outros mundos e, por conseguinte, repercutida em “mil disfarces”.

Outro pensador relevante para a discussão acerca da experiência linguístico-poética é Friedrich Nietzsche, cujos trabalhos filológicos acerca da linguagem foram essencialmente importantes como novos reflexos acerca da poesia contemporânea – além da inquietação que seus estudos trouxeram aos pensamentos heideggerianos e bachelardianos. Em seu ensaio, *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*, Nietzsche discorre acerca da natureza intransponível da linguagem, verificando que a própria essência da palavra não aceita um molde que expresse apenas um sentido, mas uma gama de significados. Para o filólogo, os vocábulos são envoltos por tensões criativas, o que favorece o surgimento de inúmeras *variantes* de realidades em estruturas significativas. Dessa forma, as próprias palavras estão distantes de se importarem com a veracidade dos fatos que compõem os próprios enunciados.

Assim, ao acessar a linguagem, num processo de elaboração criativa (ou não), é impossível a tessitura de um só sentido. Se assim o fosse, não existiriam línguas diversas, como afirmou o filósofo:

As diferentes línguas, coladas lado a lado, mostram que nas palavras nunca importam a verdade, nunca uma expressão adequada: pois senão não haveria tantas línguas. A “coisa em si” (tal seria justamente a verdade pura sem consequências) é também para o formador da linguagem, inteiramente incaptável e nem sequer algo que vale a pena. Ele designa apenas as relações das coisas aos homens e toma em auxílio para exprimi-las as mais audaciosas metáforas. (NIETZSCHE, 2009, p. 533-534).

Percebe-se que os arranjos linguísticos não se solidificam em verdades absolutas e nem em formas e modos de postulações fixas de pensamentos. A linguagem ocorre por meio de processos metafóricos em pleno movimento que negam qualquer impulso em direção a constatação de fatos realmente verificáveis. Além de estabelecer um novo modo de pensar sobre o conceito de verdade a partir da concepção filológica e linguística, Nietzsche dismantela a ideia de mimesis platônica, arraigada e saturada por um impulso à verdade que sempre esteve disfarçada pela busca do conhecimento: “acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neve e flores, e, no entanto, não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem” (NIETZSCHE, 2009, p. 533-534).

Por outro lado, o filósofo alemão ressalta que subjaz esse desejo ávido pela verdade um pacto particular que, inconscientemente, fascina o ser humano. Trata-se da necessidade da fruição imaginária e literária capaz de enganar por meio dos múltiplos efeitos imagéticos da arte poética. Dessa armadilha bem arquitetada pela palavra, atuada pela imaginação, o leitor não tenta e nem quer escapar, mas deleita-se no fingimento da arte. Ao compactuar-se com a produção criativa, a humanidade usufrui e goza dos feitiços e mentiras construídos pelas histórias, aliviando a existência dos escravizantes conceitos racionais. Em meio à fruição artística, o homem desprende-se dos grilhões da razão ao condescender-se dos devaneios e das ilusões oferecidas pelas produções simbólicas:

O próprio homem, porém, tem uma propensão invencível a deixar-se enganar e fica como que enfeitiçado de felicidade quando o rapsodo lhe narra contos épicos como verdadeiros, ou o ator, no teatro, representa o rei ainda *mais regamente* do que o mostra a efetividade. O intelecto, esse mestre do disfarce, está livre e dispensado de seu serviço de escravo, enquanto pode enganar sem causar *dano*, e celebra então suas Saturnais. Nunca ‘ele é mais exuberante, mais rico, mais orgulhoso, mais hábil e mais temerário: com prazer criador ele entrecruza as metáforas e desloca as pedras-limites das abstrações, de tal modo que, por exemplo, designa o rio como caminho em movimento que transporta o homem para onde ele, do contrário, teria de ir a pé. (NIETZSCHE, 2009, p. 539)

Ao destacar o fato de o homem deixar-se seduzir diante do rapsodo que emula um rei mais regamente que o soberano de fato, Nietzsche abre questionamentos sobre os problemas que rodeiam a mimesis desde sua tradição, acenando para uma precisa recolocação do conceito de representação na modernidade. Ao criticar esse impulso à verdade, o pensador alemão convoca a uma reflexão filológica, pois vê que é na própria essência da linguagem que está a solução para a reavaliação do conceito de arte a partir da representação fiel: “as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entraram em consideração como metal, não mais como moedas” (NIETZSCHE, 2009, p. 535).

Notadamente, Nietzsche sugere um subversivo exame ao avaliar esse ímpeto pela verdade. A via sugerida é a do psíquico, cujo objetivo é dissolver os conceitos em impulsos imaginantes, entendido, dialeticamente, pelo filólogo como a desintegração dos conceitos em engano, que são os múltiplos significados da linguagem que estão também guardados inconscientemente: “o homem esquece sem dúvida que é assim que se passa com ele: mente, pois, da maneira designada, inconscientemente e segundo hábitos seculares – e justamente por

essa inconsciência, justamente por esse esquecimento, chega ao sentimento da verdade” (NIETZSCHE, 2009, p. 536).

Nesse sentido, a palavra conduz o homem a infinitos acessos e compreensões sobre ele mesmo e sobre o cosmos por meio de forças intuitivas e de outras concepções dirigidas, principalmente, por meio de uma vertente poética dada e elaborada pela imaginação dinâmica e simbólica:

Tudo o que destaca o homem do animal depende dessa aptidão de liquefazer a metáfora intuitiva em um esquema de dissolver uma imagem em um conceito. Ou seja, no reino daqueles esquemas, é possível algo que nunca poderia ter êxito sob o efeito das primeiras impressões intuitivas: edificar uma ordenação piramidal por castas e graus, criar um novo mundo de leis, privilégios, subordinações, demarcações de limites, que ora se defronta ao outro mundo intuitivo das primeiras impressões como o mais sólido, o mais universal, o mais conhecido, o mais humano e, por isso, como regulador e imperativo. (NIETZSCHE, 2009, p. 537).

Nietzsche desenvolve seus conceitos de representação tendo como ponto medular a plurissignificação dos signos balizados pela imaginação. Os vocábulos não conceituam, mas acenam para possíveis formulações de um acontecer, isto é, são potências icônicas que indicam possibilidades de inúmeras compreensões sobre o mundo e o contexto vivido. O poema de Dora compartilha dessa representação pautada no aberto da plurissignificação do construto poético. Por isso a poesia é semente que se abre em “múltiplos mundos e neles te transformas” (SILVA, 2003, p. 86).

Apesar de a concepção de verdade tecida por Heidegger se divergir da de Nietzsche pelo fato de aquele conceber a obra como representação de uma verdade universal enquanto este concebe a arte como enigma confabulado pela potência plural das metáforas, ambos os pensadores alemães concebem o modo de fazer poesia como uma produção dinâmica de conhecimento múltiplo que não serviliza o ato criativo em realidades pré-estabelecidas por sistemas fixos e rígidos de pensamento, como tomou o estruturalismo. Cria-se a partir da fala não só uma concepção de referencial, mas variados modos de fabricar realidades ao dizê-las, reimaginá-las:

O que nos concerne como linguagem determina-se pela saga do dizer, essa que tudo en-caminha e movimenta. Acenar é passar de um para outro. As palavras-guia acenam, fazendo-nos passar das representações corriqueiras da linguagem para a experiência da linguagem como saga do dizer. (...) Acenos acenam de várias maneiras. (HEIDEGGER, 2003, p. 159).

Deve-se, portanto, tomar a palavra e suas inúmeras possibilidades de significação como ponto fulcral do entendimento da criação literária. Coadunando com isso, o filósofo Ernest Cassirer expõe a potência imagética no seio do labor lírico quando a imagem é arquitetada pelos impulsos e pelos exercícios semânticos. Ernest afirma que a confabulação mimética pela linguagem resulta na reinvenção dos mitos imperando sob o vigor da palavra trabalhada “em seu caráter originalmente metafórico” (CASSIRER, 2013, p. 106), o que possibilita a metáfora mítica.

Dessa forma, o modo autônomo de criar poesia é revelado pelo vínculo primordial “entre forma linguística e mítica, do modo como uma influi sobre a outra e condiciona em seu conteúdo” (CASSIRER, 2013, p. 106). Se a palavra é aceno, o mito entra como possibilidade coletiva de acenar para todos. Poderia então o mito ser o habitat coletivo das palavras? É pelo menos o que almejou Dora Ferreira da Silva fazer ao recriar o seu lirismo-mítico, afirmando ser a poesia uma entidade que se eleva em potência numinosa, como um Deus sem insígnia: “É o vôo parado a música liberta / de suas partituras. É o Deus sem insígnia, / o que é sem queres: um súbito riso / contatos de amor voando nas sementes / da chuva primaveril” (SILVA, 2003, p. 86).

Cabal é a imagem de um Deus sem insígnia, isto é, inominado, que pela lógica se tece uma entidade sem denominação, o que significa sem existência. Por outro lado, esse Deus é a poesia que se faz aberta ao transcender o poder da própria nomeação, visto ser ela linguagem que pertence ao “âmbito da paisagem misteriosa onde a saga poética do dizer delimita a fonte cheia de destino da linguagem”, como afirma Heidegger. Não é à toa que a poesia é concebida como semente no seu eterno ciclo que acolhe nascimento, morte e renascimento: “o que é sem querer: um súbito riso / contatos de amor voando nas sementes / da chuva primaveril. (SILVA, 2003, p. 86).

Nessa mesma direção, têm-se os ensaios acerca da experiência com a linguagem poética intrinsecamente ligados à *poiesis* de Gaston Bachelard. Como já foi pontuado, Bachelard empreende reavaliações contundentes a respeito da visão tradicional filosófica e crítico-literária que são provedoras de credos rígidos e unilaterais. Para Bachelard, a resposta contra esse modo fechado de estudar e fruir a poesia foi encontrada num mergulho entranhável no reino das palavras. Em toda a sua obra fenomenológica, esse pensador se volta para a experiência linguístico-poética, principalmente, nos dois últimos livros, *A poética do devaneio* e *Fragmentos da poética do fogo*. Ao longo de sua carreira, ele conduziu os seus pensamentos numa experimentação fortemente ligada à escrita poética e à imaginação sem desprezar o entendimento racional como forma de leitura do mundo.

Além de negar um realismo reducionista e, sobretudo, referencial aplicado às análises literárias dadas pelo viés linguístico-estruturalista, Bachelard repele radicalmente as atitudes de críticos e de filósofos que concebem a língua como um “mero instrumento de trabalho” (BACHELARD, 2009, p. 27), servindo-se dela apenas para delinear pensamentos e regras vigentes. Segundo o filósofo francês, tais críticos referendam essa atitude tendo em mente uma visão universal da linguagem, que nega e desmerece o verdadeiro papel da língua no modo de fazer poesia, que é o levar o poeta a sonhar com outros mundos e até mesmo sonhar com palavras numa entrega cabal à imaginação (BACHELARD, 2009, p. 27).

Neste momento, sinto-me impelida a salientar que a teoria bachelardiana liga-se à valorização do exercício linguístico por meio de um profícuo exame onírico no reino da linguagem. A palavra poética torna-se elemento essencial e dinâmico ao ser reelaborada e exercitada no devaneio poético, que tem perdido valor em detrimento às análises estruturalistas: “as palavras, em nossas culturas eruditas, foram tão amiúdes definidas e redefinidas, ordenadas com tamanha precisão em nossos dicionários, que acabaram se tornando verdadeiros instrumentos de pensamentos. Perderam o seu poder de onirismo interno” (BACHELARD, 2009, p. 33).

Assim, é a partir dessa energia provedora da linguagem que o filósofo francês concebe e fomenta seus estudos acerca da imaginação material, percorrendo tanto o campo científico quanto o campo da poesia, como já foi mencionado neste trabalho. A linguagem convoca em seu processo uma dinâmica racional, que não deve ser entendida como racionalismo propriamente, mas como uma potência lógica de significação sem desprezar os devaneios. Pelo contrário, o construto linguístico galvaniza-os em imagens que são transitadas em campos simbólicos e oníricos, ressoando arranjos sonoros na criação lírica. Assim como há a cosmologia da matéria, para Gaston Bachelard há a cosmologia falada que se dá a partir de “significados que evoluem do humano para o divino, de fatos tangíveis a sonhos, as palavras recebem certa espessura de significação” (BACHELARD, 2009, p. 34).

Desde seu primeiro livro, que inaugura sua fase poética, *A psicanálise do fogo*, Bachelard se enverada pela experiência da linguagem por meio da poesia de grandes poetas, como Novalis, Edgar Allan Poe e Baudelaire. Ele retoma essas experiências linguístico-poéticas pelo viés das forças psíquicas imaginantes com as experiências científicas e filosóficas, estabelecendo uma harmonia entre o eixo da objetivação com o da subjetividade. O seu projeto fenomenológico persiste até as últimas publicações, como se vê em *A poética do devaneio*, numa dinâmica correspondência com outros devaneios por meio da força da linguagem poética:

Os fantasmas que se formam no devaneio do escritor são os nossos intercessores que nos ensinam a habitar na vida dupla, na fronteira sensibilizada entre o real e o imaginário. Esses fantasmas do devaneio são conduzidos por uma força poética. Essa força poética anima todos os sentidos; o devaneio torna-se polissensorial. Da página poética recebemos uma renovação da alegria (...) numa espécie de correspondência baudelairiana alertada. (BACHELARD, 2009, p. 156).

Na esteira do fenomenólogo francês, é preciso valorizar as forças oníricas sem desprestigiar a razão, e, assim, edificar um plano que consiga instituir a estabilidade entre campos tão antitéticos como o sonho e a sistemática lógica da linguagem, a fim de inibir que potências cegas do racionalismo dominem a criação poética. É preciso destacar a importância da linguagem poética em meio à idolatria de métodos lógicos por meio da defesa do ponto de vista de que “só se pode estudar o que primeiramente se sonhou” (BACHELARD, 1999, p. 34).

Em seu último livro, *Fragmentos da poética do fogo*, o filósofo continua a delinear as condensações imagéticas advindas de uma conjunção irreal, vivências naturais e oníricas dadas pela composição linguística racionalizada, conclamando a necessidade de o espírito científico ser guiado pelo fenômeno dinâmico da escrita poética:

a escrita é, de alguma maneira, uma dimensão que desapruma a palavra. A imagem literária é um verdadeiro relevo mais acima da linguagem falada, da linguagem entregue às servidões da significação. Um reflexo? Mais ainda: o valor poético consolida as transcendências que poderiam aparecer só como jorros da fantasia. Desde que se viva essa consolidação da imagem literária pelo valor poético, desde que a imagem literária, de brincalhona que era, se torne imagem poética, nós nos convencemos de que a Poesia é um Reino da Linguagem. (BACHELARD, 1990, p. 34).

Funda-se, então, uma filosofia voltada para os movimentos dinâmicos da alma, de onde emergem os impulsos criativos, dirigidos por uma vontade cujas experiências são moldadas pela linguagem, ritmo e elementos cósmicos, não com o fim estático de contemplação ou imitação. Todo esse processo segue as ordenanças dos arranjos sintático-semânticos e do ritmo, perfazendo o espírito fundante da poesia. Para o fenomenólogo, não se busca o real para engendrar poesia, muito menos se concebe emulações na poesia a fim de mensurá-la:

Numa bela vida, ou seja, numa bela leitura, numa leitura sempre atenta para agarrar na corrente de palavras o súbito relevo poético. Exercitando-me a viver pessoalmente, segundo a regra do elementar fenomenológico, todos esses relevos, os grandes e os pequenos, eu descobria que a linguagem

poética era uma abertura para as alturas da palavra. Uma superpalavra, uma palavra poética, vem então consolidar as transcendências. Viveríamos em dobro se pudéssemos viver poeticamente e falar, com convicção imediata, a linguagem poética. (BACHELARD, 1990, p. 42).

Dessa forma, não é possível conceber imagens a partir de emulações, mas sim de uma configuração de substratos irrealis tomados como impulsos criativos movidos pelo ritmo da linguagem. Assim, por meio do devaneio poético instaurado pela linguagem, Bachelard inicia seu périplo rumo à reavaliação e negação de um saber mimético reducionista acerca da criação poética. Nessa esteira, o devaneio poético impulsiona as palavras a acumular sonhos que se fazem realidades (BACHELARD, 2009, p. 47).

Seus pressupostos conclamam o leitor a sentir o poema com todas as suas cargas sensoriais por meio de contatos íntimos com as imagens cósmicas e por meio da linguagem poética: “Na poesia, o impulso vital da linguagem é renovado incessantemente. Ao ler os poetas, tem-se mil ocasiões de viver uma linguagem jovem. Um dos atos mais diretos da linguagem pode ser encontrado na linguagem que imagina” (BACHELARD, 1990, p. 45).

Há, no âmago de cada palavra, uma ação fabuladora sendo este o motivo de a linguagem ser tomada como “reino do poético”, segundo Bachelard. Nessa via, esse excerto acena para os pressupostos heideggerianos que asseguram ser a poesia a genuína prática da linguagem. Percebe-se que há, tanto em Bachelard quanto em Heidegger, a extrema valorização da linguagem como sendo ela o ponto de referência basilar para a criação de elos construtivos para inúmeras possibilidades poéticas, o que nega qualquer estrutura poética arraigada ao conceito mimético.

No caso de Heidegger, a linguagem delineia todo o processo histórico de uma vivência ligada ao mundo: “a linguagem não é, portanto, uma simples habilidade do homem. Sua essência, isto é, seu vigor, pertence ao encaminhamento mais próprio do encontro face a face dos quatro campos do mundo” (HEIDEGGER, 2003, p.170), que é o jogo de mundo, fundação que envolve Terra e céu, Deus e homens.¹⁹ Em Bachelard, a escrita poética é essencialmente a ligação de novas imagens, num instante genuíno da criação poética que resistem a passados imagéticos – o que poderia evocar uma mera representação, visto que a imagem poética é edificada pela linguagem no instante criativo, isto é, pelo devaneio que se lê e se escreve no momento presente da fruição: “a ação poética atira o sonhador no mundo” (BACHELARD, 1990, p. 132).

¹⁹ A assertiva refere-se à explanação do filósofo alemão acerca da quadratura de mundo que é a interação entre tempo e espaço, tendo como ponto de partida “o encontro face a face dos quatro campos (citados): Terra e céu, Deus e homens”. Cf. in *Caminho da linguagem*, p.169 e 170.

As imagens afloradas de uma imaginação aberta e dinâmica subsistem na mobilidade da língua em ação e impactam a vida do leitor por meio de um lirismo não carregado de realidade, mas movido por signos íntimos que arrebatam a alma e conferem um tônus especial à vida física:

(...) *essas imagens literárias* dão esperança a um sentimento, conferem um vigor especial à nossa decisão de ser pessoa, infundem uma tonicidade até mesmo à nossa vida física. O livro que as contém torna-se subitamente para nós uma carta íntima. (...) Por elas a palavra, o verbo, a literatura são promovidos à categoria da imaginação criadora. O pensamento, exprimindo-se numa imagem nova, se enriquece ao mesmo passo que enriquece a língua. O ser torna-se palavra. A palavra aparece no cimo psíquico do ser. A palavra se revela como o devir imediato do psiquismo humano. (BACHELARD, 2001, p. 1, grifos no original).

Bachelard esmera-se por teorizar uma estética avassaladora em que os signos deixam de ser meras lembranças e se transformam em forças oníricas movidas por imagens sempre novas. Em suma, percebe-se o quanto a sua teoria transcende a relação de mimesis ou daquela busca apenas no campo linguístico-estrutural. Bachelard expurga qualquer forma didática de conceber a poesia como representação ou resultado de análises sintático-semânticas, pois, para ele, não existe realidade que precede o verbo poético sem o mergulho nas forças oníricas. Nas palavras do autor:

Não existe *poesia* anterior ao ato poético. Não existe realidade anterior à imagem literária. A imagem literária não vem revestir uma imagem nua, não vem dar a palavra uma imagem muda. A imaginação, em nós, fala, nossos pensamentos falam. Toda a atividade humana deseja falar. Quando essa palavra toma consciência de si, então a atividade humana deseja escrever, isto é, agenciar os sonhos e pensamentos. A imaginação se encanta com a imagem literária. A literatura não é, pois, o sucedâneo de nenhuma outra atividade. Ela preenche um desejo humano. Representa uma *emergência* para a imaginação. (BACHELARD, 2001, p. 257).

O pensador francês, em seu itinerário dinâmico de pesquisa, sempre revisitou conceitos anteriores a fim de tecer diálogos entre a tradição e as ideias emergentes, procurando propor interações acerca de seus postulados frente à conquista de uma literatura pautada no irreal, no campo do inconsciente. O resultado disso é uma teoria literária surpreendente fundamentada em métodos que valorizam a linguagem como meio gerador de imagens novas e dinâmicas. Além disso, seus postulados ratificam que o verdadeiro poeta é capaz de fazer da literatura uma explosão vibrante de uma nova linguagem poética, exigindo também do crítico e pesquisador novas posturas frente ao estudo da estrutura lírica: “ora, toda imagem literária

nova é um texto original da linguagem. Para perceber-lhe a ação, não é necessário ter o conhecimento de um linguista. A imagem literária nos dá a experiência de uma criação de linguagem (BACHELARD, 2016, p. 5).

Em Bachelard, a linguagem poética não se fundamenta em visões realistas, porém, origina-se de devaneios poéticos, matérias oníricas de belezas singulares. Vê-se como o pensamento fenomenológico das imagens dialoga profundamente com os conceitos de arte de Dora Ferreira da Silva, uma vez que essa poeta se lança a um profundo trabalho introspectivo com a palavra poética, buscando um diálogo intenso com os elementos primordiais do cosmos: a terra, a água, o fogo e o ar, na edificação de um lirismo que canta a busca de uma totalidade cósmicas.

É possível afirmar, ainda, que a poesia de Dora empreende uma obra fundada na imaginação material defendida por Gaston Bachelard, ao conceber um lirismo entregue ao devaneio cósmico-poético. Sua obra literária atina-se para uma escrita poética que concede aberturas para mundos diversificados, como acertadamente afirmou Gaston Bachelard, sem transpor para a sua poesia somente memórias pessoais e unilaterais.

O modo de fazer poesia cultivado por Dora Ferreira da Silva tem como ponto de partida os arquétipos que se unem a uma dimensão cosmogônica que se moldam ao genuíno trabalho linguístico. Todo esse processo poético lança o “eu” rumo à alteridade, em direção ao “tu” numa intensa confluência com a criação literária, que proporciona a descoberta de mundos como assinalam os conceitos bachelardianos:

O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o seu sonhador, é esse *não-eu meu* que me permite viver minha confiança de estar no mundo. Em face de um mundo real, pode-se descobrir em si mesmo o ser da inquietação. Somos então jogados no mundo, o mundo é então o nada do humano. As exigências de nossa *função do real* obrigam-nos a adaptar-nos à realidade, a construir-nos como uma realidade, a fabricar obras que são realidades. Mas o devaneio, em sua própria essência, não nos liberta da função do real? Se o considerarmos em sua simplicidade, veremos que ele é o testemunho de uma *função do irreal*, função normal, função útil, que protege o psiquismo humano, à margem de todas as brutalidades de um não-eu hostil, de um não-eu estranho. (BACHELARD, 2009, p. 14).

Dessa forma, o conceito acerca do devaneio poético arquitetado por Bachelard conflui com o modo de fazer poesia de Dora Ferreira da Silva, o qual se dá com o acesso ao irreal por meio da palavra poética, transformando a fruição em ação salvífica de uma vivência desditosa, ordinária e sem beleza tanto para o poeta como para o leitor, libertando-os da

violência realista dos dias vividos. Quem sabe o devaneio poético venha a ser resposta para a inquietação de Theodor W. Adorno quando, em uma conferência registrada no livro *Educação e emancipação*, questionou acerca da impossibilidade de fazer poesia diante do realismo cruel e pavoroso dos campos de concentração nazistas. Não que se espere da poesia solução para o caos ou que se faz dela promessa de paz, mas, ainda, almeja-se que pelo sonho moldado pela linguagem poética que o poeticamente vivido venha a possibilitar novas construções para o inenarrável, como neste poema, “Esquecer-se”. Nesses versos, a voz poética se depara com as cicatrizes geradas pelos conflitos entre os gregos e os turcos, mas que ao contemplar o mar de Mármara, uma vontade de enfrentar a vida vem à tona:

ESQUECER-SE

Esquecer-se do esquecimento
é lembrar-se do primeiro dia
transformar sofrimento em alegria
cidades outras vislumbrar
e o mar de Mármara
– sua pele lisa de um azul
que verde se torna –
fibras e meandros sentir
com aguda sensorialidade.
Contorná-lo e por ele deslizar
e amar o mar de Mármara.
Gregos e turcos espionam
(não importa), lutaram incessantemente
fundaram territórios
em portos provisórios.
Não sei o que me diz
esse brilho opalescente
enquanto deslizo sem penetrar
nas águas do mar de Mármara.

Sobrevivo o inexprimível
de uma luz que incendeia.
(SILVA, 2003, p. 96).

É notável que os seres humanos vivem uma infindável carência que nada a não ser a grandeza cósmica causa um certo abrandamento interior. Nessas duas estrofes, a angústia trazida pela memória passa a ser aliviada diante do “brilho opalescente” das águas marítimas. O devaneio poético assume também a cura diante das águas: “sobrevivo o inexprimível / de uma luz que incendeia” (SILVA, 2003, p. 96). Pelo fino labor dos versos livres, vê-se que não há excessos de linguagem. Cada palavra alcança uma ordem pensante e emocional muito bem conduzida pelos *enjambements* que intensificam o ritmo-semântico, melindrosamente medido

pelos sons abertos em “mar de Mármara”, repetidos em três momentos do poema: início, meio e fim.

Nos versos destacam-se as ações no infinitivo: “esquecer-se”, “lembrar-se”, “transformar-se”, “vislumbrar”, “sentir”, “deslizar”, que além de intensificar as rimas internas, demarcam práticas ainda não realizadas pela voz poética expondo as ações movidas pelo desejo não conquistado. A ideia antitética dos verbos “esquecer-se” e “lembrar-se” condiciona a conduta dessa voz que, diante do mar de Mármara, tenta se reconstruir. Assim, mais do que qualquer outra ocorrência é preciso se posicionar e forçar corpo e mente para o “sentir com aguda sensorialidade. Contorná-lo e por ele deslizar e amar o mar de Mármara”. A potência do que é eterno, a natureza, solidifica o que é importante. Da oposição ao passado, força contrárias que assombram o presente, impera o poder e a beleza natural do oceano.

Além das antíteses nos primeiros versos que surpreendem o leitor, “Esquecer-se do esquecimento / é lembrar-se do primeiro dia /transformar sofrimento em alegria” (SILVA, 2003, p. 96), a linguagem reformula por meio da personificação a imagem central do poema: o mar de Mármara. Este ganha graça excêntrica pela “pele lisa de um azul” que oscila tal qual as ondulações rítmicas ao “se tornar verde” diante dos olhos de quem fala ao poema e do leitor que frui os versos. A guerra aludida pelas nacionalidades grega e turca, apesar de ser ainda cicatriz aberta de dias temíveis, não foi capaz de aplacar a beleza nem a opulência da imagem marítima. O mar é imagem deslizante que ainda causa impacto no sujeito lírico e no leitor como fonte de impactante “luz que incendeia” (SILVA, 2003, p. 96).

Há no poema uma tentativa de equilíbrio pensada e transferida pela linguagem, que é para Bachelard, a aproximação da poesia e do pensamento, instinto e reflexão, que atuam em forma de devaneios poéticos sobre o ato de fazer poético. Tal combinação não deve ser compreendida de forma dicotômica, mas sempre no sentido ambivalente das imagens, pensando que o devaneio evoca para si a imanência e a transcendência, fusão imposta pela imaginação e razão. Isso porque, para Bachelard, a imanência vertida pela imagem tem em si mesmo princípio e fim. É o que exprime a voz poética diante do mar: “sobrevivo o inexprimível” (SILVA, 2003, p. 96). A poesia de Dora expressa um profundo modo de compreender o eterno movimento entre o Cosmos e o ser, é o que Bachelard chama de “absorção do artista na espera paradisíaca da Natureza em busca de uma total identidade” (BACHELARD, 2001, p. 216). Dissolvem-se todos os sentimentos, “sofrimento em alegria” (SILVA, 2003, p. 96) diante da imagem perpétua desse elemento aquático, o mar de Mármara.

Assim, o que fica posto por Bachelard, em relação à defesa acerca da permanência da Literatura na contemporaneidade, é que o ser humano se vale da capacidade criativa da arte

poética como proteção do psiquismo contra os nefastos instantes realistas experimentados no dia a dia. É preciso que o mundo real seja incorporado pelos devaneios do grande poeta em que “há horas na vida de um poeta em que o devaneio assimila o próprio real. O que ele percebe é então assimilado. O mundo real é absorvido pelo mundo imaginário” (BACHELARD, 2009, p. 14). Se por um lado o devaneio alivia o viver do poeta e do leitor, ressalta-se que a palavra poética, em sua autonomia, nunca careceu ou carecerá de permanência.

2.6 Linguagem, mito e poesia

Segundo Gaston Bachelard, o homem é definido pela mão e pela linguagem. A mão pole e trabalha em prol da criação que recebe, no mesmo grau de importância do fazer, a compreensão e a fruição pela linguagem. É nesse sentido que a composição poética é definida a partir do jogo permeado pelas imagens primordiais advindas dos devaneios, o que possibilita à poesia uma abertura para “um porvir da linguagem”, assegurada pela matéria onírica. (BACHELARD, 2009, p. 3 e 9). Nos âmbitos dessa fenomenologia das imagens, o leitor é convocado a participar da criação poética de forma ativa, ao receber dos poetas todas essas imagens, participando das vicissitudes exigidas pela própria fenomenologia, como afirma o filósofo:

A fenomenologia da imagem exige que ativemos a participação na imaginação criante. Como a finalidade de toda a fenomenologia é colocar no presente, num tempo de extrema tensão, a tomada de consciência, impõe-se a conclusão de que não existe fenomenologia da passividade no que concerne aos caracteres da imaginação. (...) É pela intencionalidade da imaginação poética que a alma do poeta encontra a abertura consciencial de toda a verdadeira poesia. (BACHELARD, 2009, p. 4-5).

Percorrendo o itinerário bachelardiano, Gilbert Durand afirma, em seu livro *O campo do imaginário* (1996), que a estrutura onírica permite, a partir da poesia contemporânea, uma abertura “para o regime do imaginário mais ‘noturno’, onde se reanimam pela consciência do século XX a intimidade da libido, o regresso das infâncias passadas, a ligação à terra, a sede do grande regresso ao equilíbrio, ao repouso, antídoto vital da nossa civilização trepidante” (DURAND, 1996, p. 51). Isso significa que a poesia na contemporaneidade deixa de ser apenas veículo de mensagem centrada em si mesmo e se torna no seu imperativo acontecer “magia encantatória” (DURAND, 1996, p. 51), abrindo-se para o regime mítico – expressão que o antropólogo francês recolhe de Novalis. Daí surge o reflexo extraído da gama de ações

poéticas evocadas e realizadas pelos românticos e simbolistas – influências ressonantes bem destacadas nesta pesquisa com relação ao conceito de imaginação criadora.

Segundo Durand, isso se dá pelo próprio construto da linguagem movido pela desintegração semântica e pela primeira instância, valor irrevogável da poesia moderna que, posteriormente, a poesia contemporânea tenta reverter, de algum modo, o equilíbrio semântico: “a poesia iria subitamente reatar com um interesse semântico do poema, para lá da insignificação da arte pela arte” (DURAND, 1996, p. 51). Conclui-se, então, que todo o assombro provocado pelo modo de fazer poesia, pautado na integração linguística e na desintegração semântica, foi ponto de partida para que a poesia restabelecesse “o equilíbrio mítico” em meio “a especialização e a divisão do trabalho, [em que] o poeta tem por função fabricar solitariamente as palavras e os cantos que o semantismo colectivo das sociedades primitivas segrega anonimamente sob a forma de mitos” (DURAND, 1996, p. 52).

No ocidente, dependentes do mesmo eixo central, a linguagem, o mito e a poesia sempre estiveram presentes ao estabelecer qualquer princípio de reflexão sobre a arte e a sua origem. A poesia foi entendida desde os primórdios da crítica literária como expressão de um modo literário, ganhando contornos atuais na era moderna ao ser apresentada não só a partir de arranjos rítmico-sintáticos, mas por adotar em seu núcleo de construção a desintegração semântica, que, descrita por Durand, é “reforço de linguagem, seja através de redundâncias fonéticas e métricas, seja por ‘desintegração’ dos grupos de palavras utilizados habitualmente” (DURAND, 1996, p. 42). Nessa nova organicidade inventiva, as imagens recebem potência triplicada, cuja intenção não é mais apegada à significação contextual ou presentificação moral trazidas pela memória. Assim, conforme Durand aponta, a poesia contemporânea não deve ser apenas lida, mas reevocada, reanimada “através de uma espécie de ioga da língua. Ela é, de algum modo, rito linguístico”, cuja palavra transcende o construto linguístico e se torna gesto (DURAND, 1996, p. 44).

Desse modo, se a poesia se torna rito, ela precisa inserir em seu contexto, por mais irreal e reinventado que seja, a configuração mítica, restabelecendo no campo linguístico essa interação mito-poética. Sem perder a noção da diferença que há entre a essência mítica e a natureza da poesia, como expõe o antropólogo. Assim, o mito é a apresentação dos fatos no sentido mais comum e original da existência, reforçando pelas ressonâncias e repetições a “situação do indivíduo e do seu grupo no mundo que o mito tende a reforçar, ou seja, a legitimar” (DURAND, 1996, p. 44). E desde que a imaginação foi renegada e relegada à margem de todo o processo criativo, o mito também se encontrou destituído de reconhecimento, revertendo tal conjuntura pelo poder simbólico do ato criativo da poesia

contemporânea, sendo possível restabelecer “pelo primado poético da desintegração dos semantismos usados para entrever e reanimar semantismos vivos mas esquecidos” (DURAND, 1996, p. 49). Tudo isso proporcionado pelo engendramento amparado nas imagens primordiais e pelo jogo impetrado pela linguagem.

Ernest Cassirer, em seu livro *Linguagem e mito* (2013), ressalta que se deve compreender essa união, completamente propícia à literatura, “mito, linguagem e arte” como “unidade concreta ainda indivisa, que só pouco a pouco se desdobra em uma tríade de modos independentes de plasmação espiritual” (CASSIRER, 2013, p. 114). Isso reforça ainda mais a necessidade que possui a lírica desse construto simbólico em plena conexão com o mito, na própria “animação e hipóstase mítica, experimentada pela palavra, [que] é também partilhada pela imagem e por toda forma de representação artística. Na perspectiva mágica do mundo, em particular, o encantamento verbal é sempre acompanhado pelo encantamento imagético” (CASSIRER, 2013, p. 114).

Assim, por meio dos arranjos rítmico-sintáticos, a poesia contemporânea revitaliza os mitos, que acabam se decompondo em poderosos mitemas que são as menores unidades míticas redimensionadas pelas imagens primordiais, como assegura Durand: “o mito decompõe-se em alguns ‘mitemas’ indispensáveis que lhe conferem sincronicamente o sentido arquetípico” (DURAND, 1996, p. 155). Dessa forma, pelo movimento criativo da linguagem encontra-se espaço livre para fruição desses novos mitemas como ocorre no poema de Dora, apresentado a seguir:

SIBILA O VENTO

Sibila o vento na paisagem muda
 profere a Sibila monossílabos
 depois canta. Tanta é a ânsia das estrelas
 de vê-la percebê-la compreendê-la
 que o céu já desce e a noite rumoreja.
 O que diz o vento? E a sibila?
 O mesmo. O canto ancestral do caramujo
 perto do ouvido. Fragmentos do mundo
 fugas pavanais acalantos
 todo o canto que floresce. Adormece quem não escuta
 a música cifrada do porvir
 desatado o nó morto
 do grão semeado. Um só momento oculto.
 (SILVA, 1999, p. 367).

De imediato, percebe-se na linguagem uma singular ordenação mito-poético pela renovação e tensão das imagens a começar pelo título: “Sibila o vento”. Pergunta-se, então, de

quê ou de quem mesmo se fala no poema? Do mito ou da imagem cósmica referendada pelo ar em movimento? Na verdade, evidencia-se uma oscilação de significados concebida pelo desequilíbrio semântico que se faz irreverente e aberto. Tanto o mito quanto a metalinguagem são tensionados na semântica, a começar pela pluralidade de significados do vocábulo “sibila”, que evoca a eminente sacerdotisa de Apolo como também a ação do vento. E, ainda, há uma terceira leitura, de acordo com a qual, teríamos o canto-poema configurado pelo ‘sibilar’ das estrofes em seu construto poético.

Nessa atmosfera poética, mito e natureza se unem diante de uma só imagem, a sibila, que concentra em torno de si toda a grandeza poética que, segundo Bachelard, aponta para um “imaginário que ensina a linguagem a se ultrapassar” (BACHELARD, 1999, p. 58). Trata-se de uma linguagem cujo significado e significante devem ser deixados de lado, visto ser as imagens nascidas de processo autônomo e radical de imaginação “independente de obrigações de coerência das idéias, independente das servidões da significação” (BACHELARD, 1990, p. 39). A construção poemática dá ênfase ao canto que deve ser fruído, autorizado tanto pelo vento quanto pela sibila, que espalham seus estilhaços e fragmentos: “O que diz o vento? E a sibila? / O mesmo. O canto ancestral do caramujo / perto do ouvido. Fragmentos do mundo / fugas pавanas acalantos / todo o canto que floresce” (SILVA, 1999, p. 367).

A sibila em sua composição nominal ou em sua condição de verbo, de sibilar, condensa o genuíno ato poético, um ato essencial que evoca imagens imediatas as quais se unem na edificação de um outro cosmos redimensionado pelo devaneio, como afirma Bachelard: “um cosmos particular se forma ao redor de uma imagem particular tão logo o poeta dá à imagem um destino de grandeza” (BACHELARD, 2009, p. 168). Em *Dora*, a imagem da sibila torna-se aberta e se faz veículo para antigas cosmogonias.

Nos primeiros versos é a natureza que ansiosamente se revela desejosa de *ver, perceber e compreender* esse ser enigmático detentor de visões e decifrações. É como se as funções fossem invertidas. Há uma profetiza quase silenciada e que não mais impreca revelações, apenas monossílabos, enquanto que o Cosmos em forma de Poesia, Poema explora a potência mítica da linguagem. A fusão do mito Sibila com a força da palavra poética. Pode-se, com o fenomenólogo da imaginação, afirmar que a linguagem se abre para uma experiência de mundo ordenado pelas imagens poéticas:

O poeta obriga o mundo a converter-se, para além de um mundo do olhar, no *Mundo da Palavra*.

No mundo da palavra, quando o poeta abandona a linguagem significativa pela linguagem poética, a estetização do psiquismo se torna o signo

psicológico dominante. O devaneio que quer se exprimir torna-se devaneio poético. É nessa linha que Novalis pôde dizer claramente que a liberação do sensível em uma estética filosófica se fazia conforme a escala: música, pintura, poesia. (...) Pelo poeta o mundo da palavra é renovado no seu princípio. (BACHELARD, 2009, p. 178-179).

Como pôde ser observado, as palavras são movidas pela magia mítica da linguagem, dependente do jogo linguístico orientado pelos arranjos rítmico-semânticos assomados aos impulsos da imaginação material. Pode-se dizer que é uma operação poética, como caracterizou Otávio Paz ao descrever a ação do ritmo na composição linguística, que dialoga com a composição do devaneio cósmico bachelardiano:

toda operação mágica requer uma força interior, conseguida através de um penoso esforço de purificação. (...) A linguagem do poema está nele e só nele se revela. A revelação poética pressupõe uma busca interior. Busca que em nada se assemelha à análise ou à introspecção; mais que busca, atividade psíquica capaz de provocar a passividade propícia ao surgimento de imagens. (PAZ, 1982, p. 64-65).

O poema de Dora transforma-se em cenário mítico revelado pela linguagem assim como afirma Paz. É no enalço de imagens primevas que se compõe o devaneio cósmico nestes versos, evocado sobretudo pelo sibilar da natureza e do próprio mito, a Sibila. O som é ouvido de modo fraco, como se fossem monossilábicos, e não da forma enfática e trágica que eram entoados em tempos remotos: “Sibila o vento na paisagem muda / Profere a Sibila monossílabos / depois canta” (SILVA, 1999, p. 367). Vale ressaltar que diferentemente desse poema analisado, há outro poema intitulado *A Sibila*, publicado no livro póstumo *Hidrias*, de Dora, cuja imagem basilar é também a Sibila, profetiza mítica. Porém, a mensagem desses versos é transmitida em forma de gritos e lamúrias e, assim, trata-se de uma mensagem carregada de uma visão pessimista diante da função do poeta, como se lê nos versos a seguir:

A SIBILA

Nas praças, nos templos e olivais,
Um grito de louvor à Terra, dançai!

Vim sem o esplendor da aurora, mendiga,
não como as Musas de outrora, dadivosas Diotimas,
vim mendigar o que há muito vos ofertei, Poetas:
sopro-vos à garganta dilatada, vossos olhos ceguei
para que o fundo olhar se liberte. Sibila em agonia,
há tanto silenciada, falarei por vossas bocas,
em vossos versos arquejará minha voz embriagada, rouca –
sustos e soluços, gritos, silvos, neblinas de esgares,
Mares de canto e pranto. No tempo além do tempo,

meus lábios murmuram por ti e perto dos templos derruídos,
a respiração do velho Mar, seus haustos e gemidos.

(...)

(SILVA, 2004, p.27)

Inversamente à imagem do poema *Sibila o vento*, a sacerdotisa de Apolo sofre por se encontrar destituída de sua função sacra. Como mendiga, e “sem o esplendor de aurora”, ela cobra reconhecimento e novos altares. Não há comunhão nenhuma dessa Sibila com o Cosmos e com a humanidade, inversamente do que é retratado nos versos de *Sibila o vento*. Enivalda Nunes Freitas e Souza analisa o poema de *Hidrias* e destaca a fragilidade do canto dessa sacerdotisa de Apolo, representada como uma mendiga que se vê destituída de sua grandeza e status mitológicos. Souza destaca um canto fragilizado, cujo conteúdo ratifica o distanciamento dos homens e dos deuses:

hoje, a crise e desconfiança da palavra poética são as mesmas desde que o pensamento racional foi impondo ao homem o distanciamento das imagens como mediação e revelação dos fenômenos incompreensíveis ou misteriosos da natureza. Quando o próprio ofício de poeta já não tem mais valia na cultura dessacralizada (...). A poesia agoniza e o poeta é lançado às dolorosas provações em busca da clareza harmoniosa de Apolo, a linguagem sagrada. (SOUZA, 2013, p. 66)

No poema em análise, *Sibila o vento*, não há angústia nem qualquer tipo de extenuação exposta pela imagem da Sibila. Pelo contrário, a voz canta, mesmo que de forma monossilábica, um devaneio cósmico único: “O que diz o vento? E a sibila? / O mesmo” (SILVA, 1999, p. 367). Trata-se de é um convite ao reconhecimento de um novo cântico, o mais ancestral, porém, genuíno: “O canto ancestral do caramujo / perto do ouvido. Fragmentos do mundo”. Nesses sons, revela-se a continuação de novos tempos pelo “canto que floresce”, “a música cifrada do porvir” (SILVA, 1999, p. 367).

Há, nesses versos, a composição de uma música etérea e tranquila que chega ao ouvido do leitor em forma de notas embaladas pela linguagem poética. Como resultado final, tem-se a fruição e o elo entre a palavra poética e o mito, como Cassirer afirmou: “a palavra e a imagem míticas, que a princípio se erguiam diante do espírito como duro poder real, despojam-se agora de toda realidade e eficácia; são apenas ligeiro éter, em que o espírito se move livremente e sem obstáculos” (CASSIRER, 2013, p. 116).

Em suma, trata-se de um modo de fazer poema que tenta fundir pelo labor linguístico e poético o universal pela beleza da natureza. Possivelmente, trata-se do que resta para a poesia contemporânea, como afirmou Alfonso Berardinelli: “a poesia não pode recuperar esteticamente as condições da própria existência social. Não pode, com os meios que dispõe,

superar a fratura entre indivíduo e sociedade e recomeçar de novo” (BERARDINELLI, 2007, p. 35), por isso é necessária a reinvenção de mitos.

Diante do poder que há no trabalho com a linguagem poética, reconhecendo a condição indissociável da existência humana com a língua, faz-se necessário continuar a tecer o percurso acerca desse engendramento mito-linguístico em Dora, e, assim, apresentar o meu entendimento acerca do poder da palavra que se confunde com a função do poeta. Seguem, então, as análises de poemas que buscam retratar a relevância da lírica em sua concepção original, a partir dos estudos da obra *Retratos da origem*.

RETRATOS DA ORIGEM: UM LIRISMO EXPERENCIADO NO DESAPRUMO DA
LINGUAGEM

3.1 Retratos e poemas: revelação de um lirismo imaginado

*Recordar-se também do que esquece
por onde passa o caminho
HERÁCLITO*

*Enquanto saga do dizer que encaminha mundo, a
linguagem é a relação de todas as relações.
HEIDEGGER*

A primeira impressão colhida nos poemas de Dora Ferreira da Silva é de uma linguagem poética como estância apurada do acontecer linguístico, que é acrescida a impulsos criativos. Isso quer dizer que adentrar seu universo lírico é maravilhar-se diante da palavra como essência fundante da imagem laborada nos devaneios poéticos. Busca-se, na sutileza natural do poetar, o entendimento da desenvoltura lírica a partir do trabalho com as palavras, como bem expressou o filósofo: “a *Palavra* soando em nossos ouvidos e com isso a visão de uma experiência poética com a linguagem”. (HEIDEGGER, 2003, p. 143, grifo no original).

Cumpre-me esclarecer que não só em *Retratos da origem*, mas em toda a sua obra poética, a poesia produzida por Dora é um “dos destinos da palavra. (...) Dir-se-ia que a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem”, como bem afirmou Bachelard. (BACHELARD, 2009, p. 3). Assim, imbuída de uma dinâmica entre arte e pensamento, a poesia dorianana não se detém nela mesma. Pelo contrário, há uma expansão da gênese criativa em interlocução com várias outras artes, como a dança, a música, a pintura, o cinema, e todas muito bem entretecidas na sua escrita lírica – o que amplia a sua arte em direção de uma imaginação criativa.

Os versos são imensamente musicais, fundidos em um ritmo que faz com que as palavras, livres de qualquer regra formal, dancem nas páginas em branco. É uma escrita que tem o desejo de se converter em várias outras artes numa liberdade formal que se faz extrema por meio da lírica e dos arranjos linguísticos. Dessa forma, os poemas são textos imagéticos, *Retratos da origem* nos conduz a um eterno movimento como se pode perceber nos títulos *An-danças*, *Uma via aberta de ver as coisas* e *Appassionata*, *Trans-poemas* e *Leque*.

Nas entrevistas de seus poemas, vê-se o reflexo existencial de uma carreira literária plena. Sua vívida atuação como crítica literária e como tradutora corroboraram para o singular modo de fazer poesia, constantemente imerso no labor com a linguagem associado aos influxos cronológicos, que são quase que dissolvidos pelo caráter rítmico-semântico. José Paulo Paes, ao analisar essa obra de Dora assim que foi publicada, afirma que “neste seu novo livro (...) ela leva a sua arte à madura plenitude de todas as suas virtualidades” (PAES, 1999, p. 410).

Nessa perspectiva, há na poesia Doriana, escamas temporais que se entrelaçam na cadeia rítmica dos versos evidenciados por momentos corriqueiros e ações profanas concomitantemente misturados com circunstâncias atemporais diversas. E mesmo tangenciando um itinerário biográfico, como em *Retratos da origem*, Dora não transforma os poemas em rememorações existenciais que abafam o autêntico lirismo. Na verdade, o que ela faz é oferecer ao leitor uma viagem a tempos arcaicos por meio da voz poética que erige em cada estrofe. Essa viagem tem por intuito ligar o presente ao passado, mas também busca refletir a existência a partir de reformulações de experiências longínquas, como destaca George Emil Staiger: “o passado como tema do lírico é um tesouro de recordação. (...) Quem se encontra em disposição afetiva lírica não toma posição desliza com a corrente da existência” (STAIGER, 1977, p. 25-27)

Há, nesse modo de fazer poesia, uma tensão estabelecida pela linguagem que coloca em choque o mimético e o reimaginado, destacando a imaginação poética que valoriza a palavra não como construto linguístico que referenda fatos apenas, mas como lirismo em essência. O seu lirismo é pura reimaginação, uma entrega cabal à estilização de conjecturas, que convergem para a tese que Friedrich Nietzsche postulou sobre as palavras serem campos infundáveis de metáforas doadoras de múltiplos significados que transcendem alterações infrutíferas sobre o que seja “verdade” ou do que seja “mentira”. Trata-se de uma entrega à intuição criativa, que busca na fantasia e no trabalho com a linguagem, lances de realidades.

Na construção da linguagem, a poesia dorianiana ratifica o pensamento nietzschiano ao configurar em seu lirismo a plurissignificação de metáforas e de imagens capazes de sustentar um conteúdo que vai além de pensamentos dicotômicos. Dada a configuração poética, o lirismo de Dora limita-se às constatações feitas por Martin Heidegger, acerca da linguagem como forma genuína de se alcançar o sagrado pela arte em seu pleno acontecer. Assim como a poesia de Dora se liga à ação numinosa fundamentada por Rudolf Otto, ela toca o sagrado a partir de infindas remodelagens que se dão pelo construto da linguagem. Dessa forma, é possível extrair o sagrado a partir das transformações das imagens no movimento dado pela ação da língua, em que a lírica acena para forças genuínas e autônomas da fala poética movida na saga da linguagem.

A poesia de Dora dialoga tanto com a visão de Rudolf Otto acerca do numinoso que se completa no mistério e na fascinação do homem em busca da essência do totalmente outro, como compactua-se com os postulados heideggerianos, que concebem a linguagem poética como único caminho para o desocultamento desse outro pelo dito poético. Solange Costa

observa que o pensamento heideggeriano, de modo tênue, dialoga com o conceito de numinoso de Otto. Para a autora,

Rudolf Otto no seu livro sobre o sagrado aponta aspectos que este possui, um deles reside no que ele chama “sensação de totalmente outro”, ou seja, o sagrado possui por natureza uma essência diversa da humana. Dá-se aí a fascinação que o sagrado exerce sobre nós, da imensidão de sua essência nós apenas possuímos a finitude da nossa forma e a limitação de nossas experiências. Novamente o que está em jogo é aquela contrariedade que aparece não apenas na filosofia heideggeriana, mas em todo pensamento filosófico por natureza, a relação entre deuses e homens, vida e morte, princípio e fim, etc. (...) A poesia permite o vínculo com esse totalmente outro de uma forma completamente inovadora e vigorosa. Por isso, ela soa tão importante, porque extrapola o limite de nossa contingência e permite um vislumbre do ser. (COSTA, 2014, p. 181).

De certo modo, Dora concebe o sagrado não apenas de uma forma, mas numa interlocução aberta entre várias concepções filosóficas e pela ambivalência dos símbolos, sobre uma ampla forma de compreender o mundo como unidade poética, como afirma Vilém Flusser (FLUSSER, 1999, p. 424). É por isso que a sua poesia é abertura tanto para o entendimento do numinoso calcado na esfera grego-cristã quanto no valor filosófico da linguagem, concebido pelo valor do *logos* apontado por Heidegger.

Nesse itinerário, Dora transforma em lirismo suas memórias ao escrever *Retratos da origem*, livro editado em 1988. Composto por trinta poemas, essa obra deve ser compreendida a partir de quatro diferentes ciclos. O primeiro ciclo é dirigido pela catábese, a descida efetuada pela voz poética ao mundo dos mortos a fim de buscar uma aquiescência numinosa para a eminente empreitada, a escrita das crônicas ancestrais. O segundo ciclo é o início da (re)invenção das “estórias” das antigas gêneses dos *bulliarattis*, *buliaris*, *bugliari*, geração de ciganos, albaneses, italianos e gregos, ascendentes da poeta. Já o terceiro ciclo é a continuação da jornada rumo aos territórios brasileiros, em que a poesia tece homenagens à Conchas, cidade natal da poeta. E, nos últimos poemas, que compõem o quarto ciclo, a palavra se eleva em cânticos, deixando de ser denominada de crônicas quando passa a enaltecer o cosmos por meio da imagem da floresta de Itatiaia. Cada vocábulo pensado e recolhido por Dora Ferreira da Silva faz chegar um lirismo em forma de retratos, de crônicas e de cânticos, o que exige uma compreensão apurada das imagens no limiar do labor linguístico.

O título *Retratos da origem* instiga à análise acerca da construção do sintagma poético. Hugo Friedrich, em seu livro *Estrutura da lírica moderna*, ressalta que os títulos das obras modernas merecem atenção por se tornarem interessantes núcleos de investigação. Acrescenta

o crítico que as composições titulares da poesia do século XX se desviam da estrutura tradicional de expressões sujeitas ao conjunto de poemas ou dos arranjos temáticos, deixando de ser meros adereços para alcançarem importância linguística como “portador de ‘nova linguagem’” (FRIEDRICH, 1978, p. 159). Atualmente, em língua portuguesa, o substantivo retrato vem sendo substituído em larga escala pela expressão estrangeira *selfie*, sendo utilizado de forma restrita quando se almeja denominar antigas fotografias envoltas por molduras ou recolhidas em álbuns. Por outro viés, retrato é, em seus primórdios, a arte que aceita retoques, acabamentos contrafeitos conforme a sensibilidade do artista numa tênue busca de perfeição. Nesse processo, o retrato também sugere a ideia do “capturar a alma”, além de estar mais próximo da pintura tão miticamente associada à arte de apreender para sempre a pessoa retratada, como se se narra no conto de Edgar Allan Poe.

Em relação à parte outra do título, *da origem*, determinante do substantivo *retratos*, pode-se afirmar que se trata de uma tentativa de intensificar a noção pretérita almejada, que é o de evocar aspectos remotos de sua linhagem ancestral. Assim, a partir dos títulos, ampliam-se elucidações discutidas nas estrofes que extrapolam relações entre a nomeação e o conteúdo solidificados nos recursos e nas imagens líricas, o que justifica a exploração do sintagma. Apreende-se, então, dessa eleição dos vocábulos um modo de fazer poesia fundado em conteúdos arcaicos e fixados em imagens como se fossem fotografias resgatadas de tempos genuínos. Contudo, por se tratar de linguagem lírica, tais imagens não devem ser entendidas apenas como memória voluntária, solidificada, mas devem ser tomadas como reinvenções poéticas. A leitura das palavras “retratos” e da expressão “da origem” aviva o pensamento acerca de compêndios pretéritos capturados por uma imaginação dinâmica e criativa.

As rememorações poéticas, por sua vez, são fomentadas por uma voz lírica que, em pleno labor autônomo da linguagem, condensam conteúdo e forma apreendidos por uma estrutura poemática que transcende os resíduos pessoais. *Retratos da origem* é composto a partir de vivências coletivas que se transformam em poesia lírica graças a uma forma singular de trabalhar com a imaginação. É um lirismo que colhe das bagagens advindas do mais profundo berço arqueológico da alma da poeta. E essas ganham corpo por meio de experimentos linguístico-poéticos em forma de retratos.

Trata-se de um construto poético que se abre às possibilidades ditadas pelas forças do inconsciente coletivo, compreendidas a partir das descobertas de C. G. Jung. São energias arquetipais constituídas pelos enlaces com símbolos universais transmitidos de geração em geração e povoados de arquétipos, que são imagens primitivas gravadas no cérebro desde a fundação” (JUNG, 1975, p. 143). A poesia dariana nutre-se desse campo simbólico

promovendo uma mistura entre memória, resíduos gerados pela experiência onírica e recolhidos pela consciência. O resultado desse processo criativo são poemas que se revelam pelo jogo onírico e permitem prevalecer as rememorações afetivas pela imaginação.

Destaca-se, nesse construto poético, a predisposição da voz poética à escuta de tempos primevos, uma vez que a voz poética retorna às esferas arcaicas em busca de matérias genuínas para a criação de suas crônicas poéticas. Nesse retorno, ela procura negar a própria voz para a composição das crônicas. Desse modo, há nas crônicas poéticas toda a negação do sujeito empírico, como se esse tivesse sido substituído pela ação da linguagem no poema, o que confere relevância aos dizeres ancestrais.

É aqui que se observa a primeira influência de Heráclito, pré-socrático, que muito chamou atenção de pensadores pertencentes ao arcabouço teórico desta pesquisa, como Gaston Bachelard que volta aos primórdios da filosofia, sobretudo a Heráclito e a Empédocles, a fim de ampliar seus postulados fenomenológicos. E, também, Heidegger que se dedica ao pensamento heraclidiano ao ponto de ter escrito a obra intitulada *Heráclito: a origem do pensamento ocidental*. Em Dora, a presença do pensamento pré-socrático se faz presente em citações de fragmentos e de temas pertencentes ao filósofo. Em *Retratos de origem*, por exemplo, a voz poética faz calar o seu “eu” como se pudesse com essa atitude se pôr à escuta de outras esferas, as quais podem ser tomadas como o *lógos* heraclidiano, conceito vigente no seguinte fragmento do pré-socrático: “Ouvindo não a mim, mas ao *logos*, é sábio concordar ser tudo-um”. (HERÁCLITO, 2012, p. 133)

De acordo com a contextualização de Alexandre Costa, esse *logos* contém toda a percepção da filosofia de Heráclito, visto que é escutar o verdadeiro caminho da sabedoria, alcançada pela “subtração do ‘eu’ (...) Ouvindo o *logos*, sendo sábio, o homem escutará do próprio *logos* a revelação de sua natureza fundamental” (HERÁCLITO, 2012, p. 169). No caso da poesia de Dora, ouvir o *logos* é adentrar, de maneira una, uma outra esfera, tocando, assim, outros mundos e outros tempos pelo ouvir de outras vozes.

A influência dos pensamentos de Heráclito não é percebida somente na primeira parte do livro, a qual recompõe as crônicas arcaicas, mas também no entendimento cíclico do *phanta hei* evocado nos cantos de Itatiaia no final do livro. Ressalto que o diálogo com os fragmentos heraclidianos não se resume somente a esta obra, mas foram também colhidos por Dora, e alguns eleitos, como matéria fundante para dois livros seus, *Uma via de ver as coisas* e *Menina seu mundo*. Segundo o tradutor e estudioso da obra de Heráclito, Alexandre Costa, o filósofo nascido em Éfeso exerceu “inestimável importância para a filosofia, tornando-se assim (...) quase ‘contemporâneo’” (HERÁCLITO, 2012, p. 22) e serviu de estudo paradigmático

para notáveis pensadores como Hölderlin, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Bachelard, que pertencem ao construto filosófico do casal Ferreira da Silva.

Sob influência dessas vozes arcaicas, detidas pela escuta de um passado remoto para a composição das narrativas de origens, tem-se, ainda, uma compreensão a respeito dos retratos a partir dos fragmentos de Heráclito. Isso ocorre como resultado de um construto que não advém somente de uma consciência pessoal, termo junguiano, mas de composições do inconsciente coletivo, ordenadas pelos arranjos rítmico-semânticos e pelas camadas mitológicas. É o “recordar-se também do que esquece por onde passa o caminho” (HERÁCLITO, 2012, p. 159). Nessa entrega da escuta, recorda-se, e os retratos são compostos pelos *flashes* alimentados ou gerados pelo esquecimento na harmonia com outras atmosferas, pelo contato com o caos da origem e pelas reminiscências por meio do escutar do *lógos*.

Tal lirismo, trabalhado por Dora Ferreira da Silva, chama a atenção da pesquisadora junguiana Laura Villares de Freitas por se compor em um itinerário poético carregado de imagens arquetipais e míticas sem se perder no labirinto da individualidade, mesmo conduzidos intensamente por impulsos criativos. Isso porque se trata de uma poeta que soube dar importância à escuta dos sinais, como já foi mencionado no primeiro capítulo dessa tese:

O poeta, assim como todo artista, adentra, para sua colheita, a dimensão da matriz criadora em seu trabalho, e corre o risco de ali se perder. Nesse risco, como não poderia deixar de ser se levamos em conta sua enorme criatividade poética, Dora incorreu diversas vezes. Mas, além de nos brindar com uma obra de grande fôlego e beleza, ela parece ter realizado também um profundo trabalho de desenvolvimento pessoal, que Jung chamaria de individuação, ao tentar conectar cada vivência sua ao universo da mitologia e à natureza, articulando vida pessoal e seu contato com a fonte criativa. (FREITAS, 2015, p. 211-212).

A poeta lança-se em uma experiência linguística ao edificar sua poesia onírica sem cair no pieguismo de fatos rememorados e autobiográficos, incitando a imaginação ao poetar sem se converter em excessos de subjetividade. Dora coloca-se como uma ouvinte de outros tempos, em plena audiência com outros sinais pertencentes a tempos arcaicos. O seu lirismo destaca “a origem grega de sua família, ao abordar os mitos e deuses gregos, além de empreender grandes incursões no tempo e na cultura, (...) nutrindo-se e enraizando-se com mais consciência no âmbito de seus antepassados. (FREITAS, 2015, p. 211-212).

O fragmento ratifica a reflexão sobre a estrutura sintagmática pensada na confabulação do título, *Retratos da origem*, que acena para um singular modo de conceber a poesia calcado em reminiscências primevas, em *flashes* primordiais, sem produzir uma obra presa em fatos

autobiográficos, pois entendem como asseverou Heráclito que “não sabendo ouvir, não sabem falar”. (HERÁCLITO, 2012, p. 127). Ou melhor, se a voz poética não se dispõe a ouvir o ressoar das vozes ancestrais, não saberá empreender suas crônicas poéticas. Dessa interação com a origem arcaica nasce um lirismo singular. A poeta transforma imagens particulares, de um passado evocado por lembranças, em matrizes imagéticas universais tal qual fizeram outros grandes poetas como, Manuel Bandeira em *Evocação do Recife*, Carlos Drummond de Andrade em *Confidências do Itabirano* e João Cabral de Melo Neto, por exemplo, em *Cão sem plumas*.

Pela intelectualidade criativa que move todo o construto da obra, vê-se que o título coaduna com a temática dos poemas. Todavia, não deixa de causar tensão, produzindo, durante a leitura, efeitos insólitos peculiares ao questionar a natureza da lírica. A partir de uma leitura mais atenta dos poemas, a palavra *origem* ganha uma dimensão *sui generis*, e abre espaço para sua compreensão por múltiplos sentidos, sempre em destaque a representação do tempo, que se faz mais arcaico e distante. Isso poderia tornar-se menos íntimo para a voz poética que canta a perspectiva pretérita de um ciclo remoto. A voz poética parece se anular diante dos sentimentos que envolvem as crônicas, o que projeta ao trabalho da linguagem um destaque basilar de reinvenção e sonho em cada detalhe da saga e isso proporciona proximidade dessa voz com sua linhagem primeva.

Grosso modo, o tempo configurado nas crônicas pode ser compreendido com a mesma noção temporal que é fundada por Heráclito, ou seja, trata-se do tempo que é “sempre”, primordial por se inserir descarnado de quaisquer determinações ou limites internos, o tempo do cosmo que se funde com o tempo *logos*. Um tempo em seu contínuo atuar por meio dos astros, do nascimento, da morte e do renovar das gerações.

Apesar de o leitor saber que toda a saga poética diz respeito à história dos antepassados de Dora Ferreira da Silva, há, radicalmente, a revogação do sujeito empírico nas incursões autobiográficas, a fim de que a voz que domina o discurso poético seja concebida numa esfera mais distante, como se esta se entregasse ao canto sacro e não às lembranças intimistas. Compreende-se essa voz como “arcaica” no sentido de ter o amplo domínio de reter a sabedoria dos tempos passados para, assim, coordenar e gerir o tempo poético notadamente irreversível por ser o tempo do *lógos* já mencionado. Tal entrelaçamento dos tempos propostos pelo escutar das vozes arcaicas se imbrica com a perenidade das crônicas poéticas e com a eternidade na universalidade da poesia.

Diante disso, a primeira pessoa do discurso desaparece dos versos e, só aos poucos, na casa dos avós e na dos pais, as fotografias antigas dos parentes rememorados vão sendo

desenhadas, em sobressaltos e em acenos particulares, sendo projetado na linguagem, o íntimo e o universal. Assim, configurada a árvore genealógica dos ancestrais no início, apresentam-se poemas como *Dora Calamares*, *A bela prima* e *Bodas místicas*.

Mais de imediato, a linguagem se desliza para reverberações imagéticas que transcendem uma esfera particular, possibilitando um trânsito entre momentos passados, que dialogam com o presente, e geram experiências etéreas. O arcaico é transformado pela linguagem poética em lembranças elevadas, universais tais como confabulações mítica e místicas e isso faz com que o atemporal e o indizível prevaleçam na poesia dorianiana.

A linguagem é tomada como ponto fundante para análise da obra de Dora Ferreira da Silva, cujos versos são compreendidos como “ditos genuínos” e são capazes de presentificar um passado arcaico em que se vislumbram relances comunicativos com momentos presentes. A voz poética não compartilha de experiências subjetivas, mas se lança em uma busca de palavras-imagens reveladoras de uma bagagem atemporal. Momentos passados aos pés de fogueiras ancestrais em que um povo dançava compelido aos “sons guturais/ quase gemidos” embebidos por atmosfera lunar intrinsecamente infusa numa atmosfera solar – o que aumenta as marcações paradoxais do tempo, dia e noite – “sobre montanhas azuladas” de um céu “Adriático do alto” (SILVA, 1999, p. 189), transformados, como pode se ver, em lirismo por meio de um sofisticado trabalho com a imaginação e com a linguagem.

Durante a leitura da saga, o leitor é envolvido em um jogo ordenado por regras que se pautam em uma composição enigmática de imagens e que se coadunam em símbolos fixos. Inicialmente, a leitura não é fácil, pois convoca uma postura ativa do leitor, que é instigado a decifrar os segredos imbricados em inúmeros símbolos e mitos. É necessário que o leitor também se lance nesse jogo de escuta, para que as vozes arcaicas venham ao encontro de seus próprios devaneios. Assim, imerso na leitura, logo o leitor percebe o jogo poético instaurado pelas expressões que não almejam elucidação, visto que o objetivo e a essência se dão no mistério, pois, como afirma Heidegger, “a palavra, a linguagem pertence ao âmbito dessa paisagem misteriosa onde a saga poética do dizer delimita a fonte cheia de destino da linguagem”. (HEIDEGGER, 2003, p. 131).

Dora Ferreira da Silva sabe que as palavras declinam no exercício de dizer o real e por isso adverte que seus poemas-crônicas são *estórias* e não *histórias*, alertando o leitor quanto às regras do jogo cujo conteúdo não aspira por representações de fatos acontecidos. As crônicas surgem de ímpetos imagéticos e imaginativos que desenharam fábulas cujas ascendências foram originadas em instâncias atemporais. É bem o que afirma Heidegger quanto ao engajamento do poeta e de sua arte: “a arte do poeta consiste em desconsiderar o

real. Em lugar de agir, os poetas sonham. O que eles fazem é apenas fantasiar. Fantasia são tecidas sem esforço” (HEIDEGGER, 2002, p. 167).

Se não são representações, a referência aos retratos arrola uma nova ordem de concepção poética, entendida como maneira de condensar lembranças em *flashes* primordiais de uma linguagem poética. E quanto ao substantivo “retratos”, vocábulo medular e cabalístico, deve-se admiti-lo como uma palavra-guia que conduz os outros enunciados frente à mediação entre imaginação e pensamento quanto à natureza do cerne da linguagem poética, segundo Heidegger: “Os nomes apresentam o que já é, entregando-o para a representação. Mediante essa sua força de apresentação, os nomes testemunham seu poder paradigmático sobre as coisas. O próprio poeta poetiza a partir de uma reivindicação de nomes” (HEIDEGGER, 2003, p. 178).

Tal configuração conduz para o tradicional debate acerca da mimesis lírica ou mesmo da sua impossibilidade. Buscar o entendimento da poesia como retratos é retomar a discussão sobre o desejo, sublimado pela arte, de immortalizar o vivido a partir de emulações, que se configuram como inspiração notável desde as primeiras manifestações artísticas presentificadas nas antigas pinturas rupestres espalhadas nas paredes de diversas cavernas pelos continentes. Outro exemplo desse anseio são as representações dos aedos, os mais remotos dos poetas, que, em forma de canções, buscavam fixar na mente do povo fatos realizados em forma de letras e notas musicais com o intuito não só de transmitir e divulgar, mas de educar por meio da memorização. Ademais, na Era moderna, houve a invenção da fotografia, que pretendeu reter e fixar em suas câmaras escuras a história da humanidade em momentos estanques.

Nenhuma arte, contudo, atingiu a mimesis perfeita, nem mesmo as pinturas realistas dos grandes artistas, como atesta Baudelaire em seu artigo “Salão de 1859”. De fato, esse não era mesmo o objetivo do genuíno artista moderno, segundo Baudelaire, visto que para ele o imaginar sempre esteve no auge, em detrimento da cópia, o que abafa “o gosto exclusivo pelo Verdadeiro” (BAUDELAIRE, 1993, p. 90). Walter Benjamin, ao analisar as críticas baudelairianas acerca do público moderno que se viu fascinado pela fotografia, afirmou que a nova técnica almejou condensar os momentos passados em lances de representações fixas que se presumiam à fidelidade da exposição dos fatos, porém, não alcançou o apogeu mesmo com todo o reboiço em torno da sofisticada técnica fotográfica:

a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia de um fotógrafo e

de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. *A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar*; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. (BENJAMIN, 1994, p. 96, grifos meus.).

Vê-se que o homem, fascinado pelo avanço tecnológico, iludiu-se acreditando que a técnica dos retratos instantâneos seria capaz de captar e imortalizar o instante como arte. Todavia, logo esse fito se dissipou quando o resultado da mimesis fotográfica não conseguiu aplacar a apetência de uma imagem que dialogava intensamente com o olhar, como bem destacou Benjamin: “*a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar*” (BENJAMIN, 1994, p. 96. Grifos meus.). Há sempre uma busca do captado que se prende às frestas e zonas impenetráveis do inconsciente, o que torna impossível a apreensão pela memória ou por qualquer outro aparato tecnológico.

Com efeito, como aponta Aristóteles em *A poética*, os grandes poetas, como Homero, anteviram a impossibilidade de produzir uma arte atrelada à realidade, como representação do real. Com o conceito de verossimilhança, Aristóteles acenou para um modo de fazer poesia que não se calcava em reproduções de ações possíveis, mas sim no trabalho sistemático da linguagem poética. Para o filósofo, o valor da poesia se esmerava nos vários modos de dizer, isto é, nas diversas formas de expressão lexical.

Dessa forma, a mimesis estaria enfocada no fazer poético, a partir do elo entre o pensamento e a imaginação – mesmo que esta fosse concebida com muita desconfiança – sendo este o ponto fulcral da distinção entre a mimesis platônica e a aristotélica. A imitação não é entendida mais como a mera cópia da essência distanciada do mundo inteligível sobre o qual discorre Platão, mas passa a ser representação baseada no processo construtivo, uma somatória entre *logo* e *lexis*, que almejava um efeito, a catarse, a educação por meio da representação das ações humanas, dada por meio da linguagem.

Os poetas modernos compreenderam e desfrutaram da força do conceito da verossimilhança assomado a uma reavaliação a respeito da ação imaginativa, a qual se opõe à ideia de arte ideal pelo construto da referência como expressão da cópia perfeita e sublime. Nisso, ousou afirmar, a obra dorianas é exemplo. Entende-se que a grandeza de qualquer ato criativo não é o produto final, a representação idealizada, mas todo o processo de criação. A reformulação da mimesis aponta para algo muito surpreendente, e sinaliza para a

revolucionária concepção de arte que trouxe como um dos focos basilares a experiência com o mais precioso bem humano, a linguagem.

Nesse contexto, o trabalho com a linguagem passou a ser reconhecido como potência única a realmente delimitar o que era particular e o que era universal por meio da criação. Apesar de todos os postulados focados no racional, quanto ao construto da linguagem, fica posto por Aristóteles, “que não é função do poeta realizar um relato exato dos eventos, mas sim daquilo que poderia acontecer e que é possível dentro da probabilidade ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 2011, p. 54). Dito de outra forma, não se enfoca o que é desenvolvido por meio da emulação, mas sim do trabalho com o *logo* e com a *lexis*, isto é, com a linguagem.

Ao mesmo tempo que Aristóteles sistematizava conceitos básicos sobre a literatura do ocidente, o filósofo lançava problematizações acerca da criação poética não só com relação aos aspectos da representação, mas também ao processo de criação referente à linguagem. Para Antoine Compagnon, o filósofo grego abria espaço para novas concepções poéticas a partir do conceito mimético enquanto irradiava futuras reflexões acerca das mais radicais formas de representação, o que impulsionava também a obstinada negação da própria mímesis:

Se a mímesis, a representação, a referência figuraram entre as ovelhas negras da teoria literária, ou se a teoria literária as banuiu e transformou-as num impasse, resta compreender como ela pôde ao mesmo tempo reivindicar sua filiação profunda à *Poética* de Aristóteles, cuja mímesis é, entretanto, o conceito capital para a própria definição da literatura. Foi a partir daí que se disseminou a ideia corrente, até as teorias do século XX, sobre a arte e a literatura como imitação da natureza”. (COMPAGNON, 2003, p. 102, grifo do original).

Se linguagem é poesia, se nada escapa a essa elaboração que caracteriza a existência humana, como afirma Heidegger, o canto empreendido por Dora Ferreira da Silva revela os mistérios de gerações passadas e faz ecoar, pela poesia contemporânea, reverberações de imagens ancestrais. A rememoração do itinerário de uma genealogia arcaica é o que reivindica esse lirismo no processo de elaboração lírica que não almeja representações de um aparente realismo, mas objetiva reimaginar um habitar antigo que se faz vivo poeticamente.

A poesia é calcada em impulsos poéticos articulados com o mais fino pensamento linguístico. É a arte da palavra poética sendo desvelada por enigmas impregnados de mística e de reinvenção simbólica. A elaboração poética retorna-se ao seu nascimento original não por meio da cópia, mas sim de fulgurações imaginativas e sagradas, pela reimaginação mítica

manifesta pelo “pensamento simbólico, pela lógica imagística” (CESAR, 2015, p. 34) como ratifica a filósofa Constança Marcondes César.

Trata-se um intento nada simples, pois, na ânsia de tecer suas origens, mesmo que pelo viés da imaginação e não apenas da memória, a poeta sempre teve consciência de que as palavras, no instante da criação, podiam lhe escapar do pensamento e da alma. Por outro lado, Dora Ferreira da Silva nunca hesitou diante da potência criativa das palavras, reconhecendo-as como as mestras condutoras de perquisições e dilemas capazes de desconcertar o ser, o poeta e o leitor, em plena reelaboração lírica. A esse respeito, indaga Heidegger:

existe algo mais provocante e perigoso para o poeta do que sua relação com a palavra? Será que o poeta cria essa relação ou será que a palavra precisa desde si mesma e por si mesma da poesia, de maneira que somente através dessa necessidade o poeta se torna que ele pode ser. (HEIDEGGER, 2003. p. 175).

3.2 *Retratos da origem: concepções líricas na saga do dizer poético*

A poesia dorianana não se apoia em discurso histórico, mas em imaginação fomentada por imagens arquetipais que se ordenam pela lógica da linguagem. Dora Ferreira da Silva adverte que “há variantes nas *estórias* do começo” (SILVA, 1999, p. 193, grifo meu), deixando claro que, ao compor as crônicas poéticas, em *Retratos da origem*, não se trata de um resgate arqueológico calcado em documentos fidedignos, mas em *variantes* construídas e reimaginadas por meio da força poética que converte o “*h*” em “*e*”.

Nesse sentido, é inconcebível procurar qualquer referência trabalhada por Dora Ferreira da Silva como se elas pertencessem a algum epítome histórico. Notadamente, o que a poeta empreendeu foi um modo dinâmico de evocar antigas histórias de seus descendentes etruscos, gregos, italianos e albaneses por meio de um percurso que conclama o leitor a vivências que transcendem fatos reais. Nesse livro, o lirismo dorianano transforma-se em acesso a um mundo que foi referência, mas que está em forma de poesia graças às novas imagens que são metáforas inventadas e reinventadas. O entendimento do que é fictício e verdadeiro se dilui na própria concepção de linguagem.

Assim, em análise, *Retratos da origem* abre-se em ciclos, como já pontuei, na tentativa de reinvenção das crônicas das antigas gerações dos *bulliarattis*, *buliaris* e *bugliari*. Trata-se de uma inusitada jornada atemporal deliberada pela experiência vivificante da linguagem poética, em que relances culturais são ressuscitados pelos acordes poéticos, ao evocar um passado longínquo de ciganos, etruscos, calábrios e gregos. Dora Ferreira da Silva transforma

a palavra poética em instrumento simbólico ao compor uma trajetória existencial que começa com a história de seus antepassados. Depois, perpassa pela rememoração de seus parentes próximos e de sua infância, e culmina em um tempo idílico, cujo canto é empreendido por uma voz poética que se mostra totalmente submersa em devaneios e em forças naturais – um eterno louvor à Itatiaia celeste.

Esse livro acena para uma evolução existencial não no sentido de progresso ou avanço sofrido pelas gênesis rememoradas, mas sim no que diz respeito à significação de movimentos, de passagem e de ritual rumo à concepção ampla de pertencimento de um universo que flui ininterruptamente em ciclos de experiências, ressaltadas pela Filosofia pré-socrática do *pantha hei*, o eterno retorno vivenciado pelo *carpe diem*, não no sentido linear, mas concebido por uma visão paradoxal, como afirma Alexandre Costa (HERÁCLITO, 2012, p. 183). Em Dora, vê-se, então, a clara interferência dos postulados de Heráclito acerca da ordenação do Cosmo, que é pautada na dinâmica e no repouso, cujo fluxo faz com que a harmonia da Natureza se solidifique na teoria dos contrários. É o que se entende da ênfase dos pensamentos antitéticos do filósofo pré-socrático: “O mesmo é vivo e morto, acordado e adormecido, novo e velho: pois estes, modificando-se, são aqueles e, novamente, aqueles, modificando-se são estes” (HERÁCLITO, 2012, p. 139).

Marcada pela mobilidade de tempos diferentes, essa trajetória poética alicerça-se em dois eixos: um conduzido pela manifestação de um povo que vive sob resquícios de uma Era primitiva, cujo lema existencial é estimulado pela coletividade que se pauta em sentidos e fenômenos mágicos e pré-lógicos. O outro marcado pelas rememorações de vidas conduzidas por uma esfera lógica, organizada em setores familiares mais particulares e próximos à voz poética. Mesmo se tratando de diferentes núcleos, nota-se a extraordinária organização temática promovida pelo devaneio poético e pelo trabalho com a linguagem, que resulta em uma harmonia fantástica entre as gerações em que o coabitar maravilhoso e primitivo é requisitado numa confluência com os aspectos modernos de uma nova geração, pautadas por imagens e pela renovação paradoxal.

Em cada poema, o trabalho estético deve ser reconhecido e enaltecido pelo modo como foram conduzidas as palavras-imagens na bela composição de elaboração simbólica em diferentes âmbitos temporais e culturais. Em que pese o fato de serem compostos por eixos distintos, os versos abarcam-se em um grande álbum de foto-poemas, estruturando a humanidade formada pelas invariantes crônicas dos *bulliarattis*, *bulliaris*, *bugliari* até culminar nas histórias de Conchas e, depois, para um habitat mítico e ideal de Itatiaia, símbolo da fusão mística-poética com o cosmos. Num tom melancólico e contemplativo, a

(SILVA, 1999, p. 215)

Dora, nesse poema, interpõe dois momentos passados: o mais remoto pertence à sua linhagem arcaica, “Descendentes de albaneses / sírios / dos Bulliaris – sementes do Épiro que se abriram / para brotar do outro lado” (SILVA, 1999, p. 215), já o mais íntimo refere-se ao de Conchas, referendado pela imagem da menina e de seu avô “Luigi Locchi”. São imagens apresentadas como em camadas, descarnadas pelo ritmo de uma linguagem marcada pela recolocação dos vocábulos antitéticos: “olhar do alto” com “olhando as coisas pequenas aqui do chão”, “com saudades de lá e de cá”, num intenso fluxo de idas e vindas, como são mesmas as águas do rio de Conchas em direção à imensidão do mar.

A voz poética dissolve-se nos versos, mas não impede que o poema se erga ancorado basicamente em vocábulos que fomentam imagens trabalhadas em extrema melancolia e nostalgia, como: a imagem da estação e do trem que move o leitor às despedidas vivenciadas pela voz poética do passado. O trem remete tanto às despedidas quanto a encontros que causam saudades, tristeza e um sentimento de vazio.

Os sintagmas nominais regem o ritmo dos versos conduzindo estrofes lânguidas, líquidas, em uma sintaxe entrecortada, marcada pela frugal ausência de conjugações verbais que, quando se inscrevem, são ações contínuas e nominais de gerúndios e de infinitivos: “*olhar* do alto” “*olhando* as coisas” / “*chorando* por esse destino incerto” / “sementes do Épiro que se abriram para brotar do outro lado” (SILVA, 1999, p. 215). O tempo sucessivo dos verbos no gerúndio, “olhando” e “chorando”, remetem às inúmeras gotas que se fazem infindas no colar que representa o ciclo das existências dos *bulliarattis*, *bulliaris*, *bugliari*. Esse tempo remete a essência temporal contínua assinalada por Heráclito de o “tempo *logos*” configurado como pelo “sempre”. Segundo Costa, “esse tempo (...) vem acompanhado por formas verbais no particípio presente: é o tempo do sendo, do brincando, do jogando. É o tempo do *lógos* e de sua permanente continuidade, tempo do seu reiterante, o tempo do que não decai” (HERÁCLITO, 2012, p. 196). Tal assertiva refere-se ao fragmento 131 do filósofo pré-socrático, o único reservado para discutir a questão da fluidez do tempo, em seu eterno contínuo: “O tempo é uma criança brincando, jogando: reinado da criança” (HERÁCLITO, 2012, p. 167). Este fragmento foi escolhido por Dora como epígrafe para o seu livro *Menina seu mundo*.

Nos versos em “Conchas I”, em meio aos arranjos sintático-semânticos interceptados por uma forma irregular das estrofes, como se estas estivessem em movimento dançando nas páginas, duas cidades edificam-se como protagonistas aos olhos do leitor: Conchas e Épiro.

Esta representa o étimo de toda a geração, o tempo primordial da edificação de um povo: “descendentes de albaneses / sírios / dos Bulliaris / – sementes do Épiro que se abriram / para brotar do outro lado”(SILVA, 1999, p. 215). Aquela, por sua vez, é descrita como “pérola incrustada numa paisagem de /saudade” (SILVA, 1999, p. 215) e desenha-se como duração presentificada, herdeira dos despojos existências direcionados no mapa que descreve “o cemitério italiano /brancas lápides / população agora silenciada” (SILVA, 1999, p. 215).

No poema, as imagens ganham vida e revelam-se em importância maior do que a própria subjetividade expressa por um “eu” – habitante ou descendente. A dialética das imagens díspares marca o jogo poemático e gera as rememorações: “o céu azul” que se conecta ao “cantochão da vida cotidiana”. O “o rio de conchas” coaduna-se com as lembranças do mar de Épiro sem perder o essencial: a união dos poucos verbos conjugados nos tempos pretéritos e presente numa assiduidade com a linguagem poética em infinito desaguar das águas doces no grande mar salgado, reduto imperial: “O Épiro é longe / mas é irmão de Conchas: contas de um colar na mesma direção / gotas ligadas / e o mar / torna-se um / Épiro – Conchas” (SILVA, 1999, p. 215).

Nesse complexo grandioso de imagens, a presença da voz poética com toda a elucidação de sentimentos se tornam dispensáveis para a compreensão do poema. Por outro lado, a descrição poética dos aspectos geográficos, que faz irromper rio e mar revela um notável contexto de melancolia conduzido pelas reverberações imagéticas e em fluido movimento linguístico. Não se trata mais uma íntima melancolia, mas de uma representação universal e abrangente de tal sentimento:

– sementes do Épiro que se abriram
para brotar do outro lado

O rio de Conchas
sua margem de conchinhas
corre descuidado
Nele flutuou
uma pluma mínima
que a Menina viu
chorando por esse destino incerto
à deriva
com saudades de lá e de cá

Rios de Conchas, mar de Épiro, os dois tipos de água evocados no poema, a doce do rio e a salgada do mar, redimensionam todo o devaneio poético, delineando as lembranças de cada escama temporal. As águas doces referendam as rememorações de Conchas, eterna herdeira das reminiscências de Épiro, este representado pelas densas águas salgadas, arcaicas,

que transformam o mar em um incansável escoadouro: “O Épiro é longe / mas é irmão de Conchas: contas de um colar na mesma direção gotas ligadas / e o mar” (SILVA, 1999, p. 215). O devaneio poético extingue a distância geográfica por meio da combinação imagética entre as águas doces e as salgadas, eterna união de toda rememoração existencial. É o trabalho da linguagem agregado ao onirismo líquido que delineia a imaginação material como ressalta Bachelard:

A imaginação material tem necessidade da idéia de *combinação*.

Em especial, a água é o elemento mais favorável para ilustrar os temas da combinação dos poderes. Ela assimila tantas substâncias! Traz para si tantas essências! Recebe com igual facilidade as matérias contrárias, o açúcar e o sal. Impregna-se de todas as cores, de todos os sabores, de todos os cheiros. Compreende-se, pois, que o fenômeno da dissolução dos sólidos na água seja um dos principais fenômenos dessa química ingênua que continua a ser a química do senso comum e que, com um pouco de sonho, é a química dos poetas.

Por isso o espectador que gosta de contemplar a combinação das diversas matérias fica sempre maravilhado quando encontra líquidos que se misturam. (BACHELARD, 2002, p. 97).

No percurso da fenomenologia bachelardiana, a combinação dos influxos ganha destaque pela composição rarefeita das estrofes como num processo químico. As palavras, na página em branco, edificam-se, de modo a escoar pelos versos, fortes sentimentos, entre os quais destaca-se a melancolia diante da fluidez das águas. Segundo Bachelard, a água é a substância melancólica por natureza: “a água mistura aqui seus símbolos ambivalentes de vida e morte (...) para tantas almas, o elemento melancólico por excelência”. (BACHELARD, 2002, p. 93 e 94).

De forma bem fugaz, Heráclito também alude para a natureza maléfica da umidade, contrapondo-se à energia do fogo. O pré-socrático faz uma discriminação acerca do tipo de duas almas, tomando a comparação quanto ao aspecto úmido e ao seco. A alma assolada pela umidade²⁰ corresponde a uma existência tomada por uma doença ou pela embriaguez. Nos fragmentos do pré-socrático, não há alusão à melancolia, por outro lado, Bachelard pode ter seguido as pistas de tal influência, visto serem as imagens líquidas bachelardianas pautadas num influxo de vida e morte, num contínuo fluir antitético e melancólico, que alude à concepção de Heráclito.

²⁰ Lê-se assim no fragmento de Heráclito: “O homem, quando bêbado, é levado por uma criança impúbere, trôpego, não notando para onde anda, tendo úmida a alma”. Segundo Alexandre Costa, “quando a vaporosidade da alma encontra-se úmida, aproximando-a do líquido, temos a alusão simbólica à corrupção da alma, indicando a alma que se “desalma”, a alma “menos alma”. O que pode, nesse aspecto, aludir para a melancolia logo depois discutida por Aristóteles em “O Homem de Gênio e a Melancolia, Problema XXX” também leitor dos fragmentos do filósofo pré-socrático.

Tais itinerários fazem alargar a análise do poema de Dora que, num ritmo lento e natural do escoamento linguístico, vê-se o ciclo vital de cada geração, “de albaneses / sírios / dos Bulliaris / – sementes do Épiro”, sendo movido pela dinâmica das imagens aquáticas representadas pela forma e conteúdo na ordenação do ritmo e da sintaxe no poema. Nos versos, em forma de cascatas, as palavras flutuam como água escoando, misturando os símbolos ambivalentes de nascimento e de morte. O rio e o mar, em contínua execução circular, expressam a permanência da vida por meio do seu maior opositor, a morte: “contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer” (BACHELARD, 2002, p. 49).

O encontro dessas águas experimenta o que Bachelard afirmou ser a maior expressão da matéria hídrica, a “perda de vida (...) mediador plástico entre a vida e a morte” (BACHELARD, 2002, p. 13) que, por outro lado, faz perseverar a continuidade das espécies. No poema de Dora Ferreira da Silva, a linguagem se transforma em “sintaxe de um devir e das coisas, essa tripla sintaxe da vida, da morte e da água” (BACHELARD, 2002, p. 13). Isso ocorre no reimaginar de cada imagem em meio a evocação infinda de marcas impessoais e universais a partir dos sentimentos nostálgicos que ressignificam as lembranças de cada geração: as arcaicas e as contemporâneas.

Ressalta-se também a análise heideggeriana acerca da linguagem poética que se molda fluída em direção ao inevitável destino humano: a finitude, a vida conduzida pela morte:

a relação essencial entre a morte e a linguagem lampeja, não obstante ainda de maneira impensada. Essa relação pode, contudo, nos dar um aceno para o modo em que a essência da linguagem nos intima e alcança e, como isso, nos, sustenta, se é que a morte faz parte do que nos intima. (HEIDEGGER, 2003, p. 170 e 171).

Outros vocábulos como *saudades*, *descendentes*, *sementes*, *viagem*, *estação*, *carroção de cigano* marcam o devaneio condicionado pelo pêndulo existencial destacado pelas águas que ora tocam a vida, ora a morte. É nesse movimento pendular que se destaca a potência melancólica desse fluir imagético-linguístico, destacando, sobretudo, evocações pretéritas e presentes num embalo que prevalece saudade e nostalgia: sementes do Épiro levadas pelas correntes do rio de Conchas. A dialética que rege o poema se ancora num “adeus recuperado / começo de outro ano” (SILVA, 1999, p. 215), fim e recomeço de uma geração num revesso infindo das reminiscências que voltam a ser evocadas pela linguagem que se mostra, “iluminando, encobrendo, liberando. A proximidade anuncia-se como o em-caminhamento do em-contro face a face dos campos de mundo”, segundo Heidegger (HEIDEGGER, 2003, p. 170). É por isso que não há um arremate final para o poema, ficando este em aberto pela

insólita ausência de pontuação, assim como a abertura de outros mundos, em esferas passadas, mas que aludem a um futuro.

Assim, os poemas referendados como crônicas pela poeta revelam um extraordinário trabalho estético que deriva numa singular maneira de lirismo. A linguagem não expõe apenas particularidades de um sujeito lírico, pelo contrário, há todo um empreendimento que acena para uma panorâmica histórica e cultural de um povo ancestral, sem deixar a subjetividade lírica. Os arranjos linguísticos orientam o devaneio poético para uma esfera mais ampla de uma concepção lírica que endossa não apenas enunciados de um ser em particular, mas uma bagagem ampla de imagens culturais ligadas à exploração poética de um sujeito.

Nesse sentido prevalece o centro da discussão imposta pelas forças da imaginação material que elege, nesta obra, os elementos cósmicos, sendo destacada, neste poema, a água como substância primordial: “um elemento material que recebe a morte em sua intimidade, como uma essência, como uma vida abafada, como uma lembrança tão total que pode viver inconsciente, sem jamais ultrapassar a força dos sonhos” (BACHELARD, 2002, p. 13). Ressalta-se que a imagem do fogo também é tomada como uma substância primordial, visto ser ela a energia calorosa que une as várias gerações e é a imagem ígnea que se faz ponte entre a humanidade e o Cosmo pela sintonia de um fluxo temporal regido pelo apagar das fogueiras e o clarear do dia pelos raios de sol.

Enfim, trata-se da grandeza de uma obra sonhada e reimaginada que revela ser, como afirmou Antonio Candido, o essencial de uma escrita literária, que se mostra eminente no cenário literário, “depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem, por sua vez, da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar” (CANDIDO, 2008, p. 55).

3.3 Poesia e linguagem pelas vias do fogo arcaico

É preciso ater-se ao poema inicial intitulado “A porta”, que inaugura o primeiro ciclo imposto pelo estudo da obra em questão. O título que nomeia os versos é uma metáfora fundante entendida como divisa imaginária delimitadora do espaço tedioso da existência com o reino misterioso do além-vida. Nesse percurso, empreende-se uma inusitada descida aos caminhos assombrosos do inconsciente.

“A porta” é a personificação de um portal etrusco, símbolo que baliza o espaço habitado pelos vivos e o mundo dos mortos, abrindo-se a uma poética da catábase que exhibe o percurso poético pelos infintos devaneios ancestrais:

A PORTA

Arco etrusco
 lanterna alta
 aldrava
 Bato à porta da origem
 lá
 onde nenhum passo ressoa
 vindo ao encontro

lá
 onde nenhuma voz ecoa
 no alegre dialeto
 que ri
 suspira
 canta
 lá
 onde nenhum beijo umedece a face
 semelhante à vossa
 e outra no entanto

A concha encrustada no centro do arco
 oculta Afrodite
 sob Áries
 sol oceânico de primavera:
 sete raios
 e oito liras tocas pelo vento

Ida
 Estherina
 Giuseppe
 Luigi
 Marietta
 e toda Calábria
 abri-me a porta
 Estou ao relento

Por que inertes os batentes
 a porta surda
 se é suplicante quem chama?
 Sinto no ar o odor de um fogo arcaico
 sacro
 estou com frio
 neste mundo pós-atômico de cinzas
 de ruas que não levam
 de papéis ao vento
 abri-me a porta!
 Olhai-me com vosso olhar de vida imperecível
 Abrigai-me um instante
 dos fantoches
 dos virtuosos embuçados
 das almas doentes que pululam
 semeando joio:
 deboche e riso falso

Lá

onde nasce a flor de mel
 sua beleza cálida

 Ida
 Estherina
 Giuseppe
 Luigi
 Marietta
 e toda Calábria
 abri-me a porta!
 Lá
 dentro
 é dia claro
 e entro
 na Origem solar
 aquém (além)
 do mundo em trevas
 (SILVA, 1999, p. 187-188)

Diante da porta surda e fechada, erige uma voz poética imersa num tormento ao perceber a impossibilidade de trespassar pelo portal da origem, única via de encontro com as fontes de seus antepassados etruscos e calabreses. Vista como ponto fixo, inabalável, que concentra todo o conflito do poema, a porta delimita dois espaços: o lugar onde se encontra a voz poética e o cenário ocultado e almejado. É por isso que, ao longo do poema, há demarcações espaciais e temporais que se constituem como forças motrizes do engenho de imagens. Como atesta Luiz Costa Lima em seu livro *A ficção e o poema*, “espaço e tempo são as formas a priori da sensibilidade e constituem a primeira fonte fundamental possibilitadora do conhecimento” (LIMA, 2012, p. 17). Tal ideia é bem construída no poema, visto que toda a estrutura semântica se edifica por meio do arranjo rítmico e sintático das palavras que denotam, especificamente, marcas espaciais. A começar pelos sintagmas pronominais e adverbiais que delineiam direção e lugar, *onde*, *nestes*, *lá*, *na Origem solar*, e, também, pelos substantivos próprios que nomeiam os cenários *Arco etrusco*, *Calábria*, todos eles repetidos ao longo dos versos:

Bato à porta da origem
 lá
onde nenhum passo ressoa
 vindo ao encontro

 lá
onde nenhuma voz ecoa
 no alegre dialeto
 que ri
 suspira
 canta

lá
onde nenhum beijo umedece a face
 (SILVA, 1999, p. 187, grifo meu).

Na linguagem, encerra-se o vigor de sustentação do fenômeno poético a partir das imagens referenciais, nas quais a experiência lírica se articula nos balizamentos de tempo e espaço, ressaltando a natureza sensitiva da voz poética, denominada de “representação sensível do fenômeno [que] supõe a atualização das formas puras de espaço e tempo”, (LIMA, 2012, p. 18), como enfatizou Costa Lima. Assim, por meio das impressões espaciais do sujeito lírico, dá-se toda a formulação do cenário santificado e que se revela ao longo das estrofes.

Além de sediar todas as experiências subjetivas, o espaço composto pelas impressões do sujeito lírico materializa-se a partir do *ponto fixo*, a porta, símbolo que abrange as noções de espaço profano e sagrado que passam a delimitar duas atmosferas, o lugar onde se encontra a voz poética, tomado como laical, concebido por ela como “mundo pós-atômico de cinzas” (SILVA, 1999, p. 187). Por outro lado, alude-se ao cenário sagrado como um ambiente numinoso detentor do “fogo arcaico” (SILVA, 1999, p. 187). As vivências do sujeito poético, notadamente, ligam-se às articulações espaciais nessas duas esferas como destaca Mircea Eliade em suas análises sobre a essência das religiões:

a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um “ponto fixo”, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a “fundação do mundo”, o viver real. A experiência profana, ao contrário, mantém a homogeneidade e, portanto, a relatividade do espaço. Já não é possível nenhuma *verdadeira* orientação, porque “o ponto fixo” já não goza de um estatuto ontológico único; aparece e desaparece segundo as necessidades diárias. A bem dizer, já não há “Mundo”, há apenas fragmentos de um universo fragmentado, massa amorfa de uma infinidade de “lugares” mais ou menos neutros onde o homem se move, forçado pelas obrigações de toda a existência integrada numa sociedade industrial. (ELIADE, 2013, p. 28, grifo no original).

As características esboçadas pelo mitólogo a respeito do ser religioso aplicam-se à natureza lírica do poema como se vê no fragmento que expõe as delimitações dicotômicas espaciais, a da religião e a do mundo secular, convergindo-se com a vida do sujeito poético engendrado por Dora Ferreira da Silva. Diante do portal etrusco, a voz poética busca uma orientação ontológica, visto que está fatigada com as exigências profanas do dia a dia. Nessa ânsia por transpassar o portal, o sujeito lírico nega com veemência o mundo profano, “pós-atômico de cinzas / de ruas que não levam / de papéis ao vento” (SILVA, 1999, p. 187),

ambiente que relativiza as belezas transcendentais, dando importância apenas às obrigações existenciais integradas a uma “sociedade industrial”, como explica Eliade.

Assim, em grande tormento, a voz poética, antes mesmo de cruzar a porta, é levada a imaginar o espaço e a enaltece-lo como ambiente sacro: “A concha incrustada no centro do arco / oculta Afrodite / sob Áries / sol de primavera: sete raios / e oito liras tocadas pelo vento” (SILVA, 1999, p. 187). A descrição cheia de fascínio e mistério, por isso numinosa do cenário revela um ser lírico religioso, que, segundo Mircea Eliade, tem como necessidade estabelecer uma marcação fixa a fim de delimitar, ontologicamente, as manifestações hierofânicas: “nada começa, nada se pode fazer sem uma orientação prévia – e toda orientação implica à aquisição de um ponto fixo. É por essa razão que o homem religioso sempre se esforçou por estabelecer-se no “Centro do Mundo” (ELIADE, 2013, p. 26).

É por isso que o poema é guiado pelo “valor cosmogônico da orientação ritual e da construção do espaço sagrado”. (ELIADE, 2013, p.26). A voz poética que, insistentemente, suplica ante o portal surdo: “bato à porta da origem / (...) abri-me a porta / estou ao relento” (SILVA, 1999, p. 187) almeja, por meio da palavra poética, uma imersão no cenário sagrado. A imagem da porta configura-se como um símbolo arquetipal, um limiar que se faz passagem e comunicação como afirma Eliade: “ a porta, *mostra* de uma maneira imediata e concreta a solução de continuidade do espaço; daí a sua grande importância religiosa, porque se trata de um símbolo, ao mesmo tempo, de um veículo de *passagem*” (ELIADE, 2013, p.26), como se destaca nos versos a seguir:

Bato à porta da origem
lá
onde nenhum passo ressoa
vindo ao encontro
(...)
lá
lá
onde nenhum passo ressoa
vindo ao encontro
lá
onde nenhuma voz ecoa
no alegre dialeto
que ri
suspira
canta
(SILVA, 1999, p. 187).

A composição rítmico-semântica dos versos configura-se em acesso para a catábase. Os verbos intransitivos *ri*, *suspira* e *canta* transformam-se em degraus para a aventura do sujeito lírico, que, na companhia do leitor, são conduzidos pelo ritmo poético rumo ao insólito. Os sons impetrados pelas vogais abertas e, principalmente, pelo /lá/ tônico do monossílabo, que se repete ao longo das estrofes, tornam-se um mantra que embala em ritmo frenético os devaneios. Os enunciados poéticos são arquitetados por meio de uma sintaxe entrecortada e carregada de encavalgamentos poéticos fazendo crer que o percurso a ser empreendido é labiríntico e tortuoso.

A porta transforma-se em abertura para o inconsciente, lugar onde estão mergulhados os arquétipos, os germes imutáveis que acenam para abundantes mitos. E dentre os mitos, um se faz especial, aliás, não se fala em catábase, mergulho nas dimensões arcaicas, sem fazer referência a Orfeu, importante mitologema na composição da obra de Dora Ferreira da Silva.

É Dora que, em entrevista, expõe o seu fascínio pelas fontes ancestrais, mas ratifica “olhe que não sou espírita”, enquanto deixa revelar que sempre buscou, no seu modo de criação poética (poesia e tradução), uma constante comunicação entre “os reinos dos vivos e dos mortos” (GALVÃO, 2015, p. s/p). Esse anseio poético consubstancia a força mítica de Orfeu não só presente no livro em estudo, *Retratos da origem*, mas retratado em outros poemas, como em *Canto órfico I, II, III* do seu segundo livro *Uma via de ver as coisas*, dentre outros. A resignificação do mito ocorre, nos poemas, pelo desejo de comunicação com o transcendente a partir do domínio com linguagem poética enquanto que na narrativa órfica a difusão se dá pela linguagem musical.

Em *A porta*, o acesso é conquistado pela luta implícita e obstinada pela palavra associada aos impulsos inconscientes de lembranças impetuosas sobre sua pátria ancestral. O sujeito poético é incitado a percorrer o submundo em busca do infactível, do lirismo ancestral, rememorações possíveis que aguardam ser recolhidas no santo lugar detrás do portal. No mito, movido por um amor intenso, Orfeu transgride as leis do mundo tônico a fim de resgatar da morte a sua amada Eurídice.

A lira do semideus, de acordo com a análise de Junito de Souza Brandão, infringiu a ordem do submundo (BRANDÃO, 2003, p. 143) e isso imobilizou e fascinou as criaturas do submundo. Sua música trouxe alívio aos tormentos mais terríveis impostos pelas leis do tártaro, além de encantar e comover o coração implacável de Hades, que acaba concedendo o retorno da Ninfa ao universo dos vivos, desde que o olhar do músico não dialogue com o da amada durante o retorno. Contudo, o semideus, movido pelos instintos de ansiedade e pelo medo de se descumprir o interdito, não segura o olhar e este se lança na direção de Eurídice

que, instantaneamente, desaparece quando vê o amado. Irremediavelmente, a ninfa é lançada numa segunda morte.

No poema doriano, o interdito órfico transforma-se em solução para a escrita, visto que, num desejo de descobrir tempos pretéritos, a voz poética concentra-se em descer ao mundo dos mortos em busca da linguagem genuína para tecer suas crônicas ancestrais. Mesmo sabendo que por trás da porta não ressoa passo algum “vindo ao encontro”; mesmo que voz nenhuma ecoe, persiste-se na esperança de que ali há vigor expresso no “alegre dialeto / que *ri* / *suspira* / *canta*” (SILVA, 1999, p. 187, grifos meus). A tensão, todavia, é estabelecida pela ordenação da sintaxe. As ações deleitáveis dos verbos “*ri*”, “*suspira*” e “*canta*” transformam-se em convite imprescindível.

Por outro lado, a linguagem revela a impossibilidade do não regresso denotada pela intransitividade das ações verbais. Assim como não há, por enquanto, comunhão entre o mundo profano e o sagrado, as ações do sujeito começam a se findar nele mesmo, sem exigência de complemento, demonstrando que a língua dirige e coordena os influxos líricos nessa catábase rumo ao insólito, lugar desconhecido: “onde nenhum beijo umedece a face / semelhante à vossa / e outra no entanto” (SILVA, 1999, p. 187).

O mitologema órfico faz-se presente por meio da natureza dialética da imaginação, invertido pelo trabalho da linguagem. A quebra do interdito pelo músico-poeta transforma-se em regra imperiosa para a conquista de um falar primordial para a voz poética. Retroceder, olhando para trás, na poesia de Dora Ferreira da Silva, é restauração e elo entre presente e passado enquanto que no mito resultou em desgraça amorosa. No mundo dos mortos, “na Origem solar”, a linguagem é capaz de manipular as histórias remotas assim como Orfeu conseguia com sua música controlar tudo a sua volta.²¹ Para tanto, faz-se necessário suplicar diante da surda porta, que conduz para a direção ascensional das profundezas, pois, é *lá* que está o “fogo arcaico”, sacro capaz de iluminar os caminhos e de aquecer a voz poética do frio terrífico da contemporaneidade:

Por que inertes os batentes
a porta surda

²¹ O estudioso Luis S. Kraus chama a atenção para o fato de Orfeu ser considerado não apenas um músico-poeta, mas um notável feiticeiro xamânico, visto que sua melodia excedia os valores naturais de uma canção. A música não apenas agradava os ouvintes, mas era capaz de seduzir e dominar todos os sentidos de quem a ouvisse. Os sons de sua lira manipulavam seres de todas as espécies como se fossem poderes de feitiçaria: “a mágica de Orfeu, o poder musical levado ao paroxismo, aproxima-se do âmbito da feitiçaria, o que faz dela, mais do que um simples aedo, um mago, um xamã, um curandeiro milagroso” Daí todo o mistério envolto à música órfica, que excedia em poder levando os ouvintes ao delírio. *In: As musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

rigor informal nos mecanismos internos da linguagem” (CANNABRAVA, 1999, p. 451). É um rigor estilístico presente pela forma esplêndida do modo de engendrar poesia. É a maneira, citando ainda Paz, de a poesia continuar “sendo um dos poucos recursos do homem para ir mais além de si mesmo, ao encontro do que é profundo e original”(PAZ, 1982, p. 45).

Na direção desses argumentos, observa-se que os versos apontam para a reflexão acerca da ordem mítica e do construto poético e linguístico como destacou Gilbert Durand em seu livro *Campos do imaginário* (1997). No contexto de poesia moderna, o processo criativo se abriu e se multiplica na desorganização semântico-sintática, enquanto o mito legitimava os símbolos do dizer poético, que segundo Durand, “subjacente à metamorfose estética dos deuses é uma metamorfose da linguagem no sentido da comodidade nominalista e do puro convencionalismo” (DURAND, 1997, p. 47), impetrado no jogo poético. Nesse reexame acerca da experiência lírico-linguística, nota-se, no poetar doriano, a reinvenção de mitos, como o de Orfeu, e de reverberações de imagens poéticas que se articulam nos interstícios do construto linguístico. Observa-se que em cada arranjo sintático orientado pela palavra altamente trabalhada é “o universo da palavra [que] comanda todos os fenômenos do ser (...)”. Pela linguagem poética, ondas de novidade correm sobre a superfície do ser”, como destacou Gaston Bachelard (BACHELARD, 2008, p. 224).

A falta de equilíbrio emocional da voz poética funda a desorientação linguístico-poética. Diferente da essência órfica que primeiro é pura e harmoniosa, a voz poética, logo nos primeiros versos, diante do portal etrusco, chega em total disritmia. Há no seu clamor desenfreado uma tensão constituída pelos arranjos linguísticos que se revela na repetição da expressão composta por apenas dois fonemas “lá”. Há, nessa reiteração, o deslocamento da cadência rítmica que afeta o campo linguístico semântico, pois, dependendo da entonação, o “lá” deixa de ser um advérbio para se transformar em um substantivo, afirmando a existência de um espaço cuja denominação para o leitor passa a ser “lá”, assumida, concomitantemente, pela tensão da natureza linguística.

Tal fenômeno só acontece porque a poesia subverte a linguagem pela negação que se abre em abismos: “lá / onde nenhuma voz ecoa”; “lá / onde nenhum beijo umedece a face” (SILVA, 1999, p. 187). É o que também afirma Afonso Berardinelli acerca da poesia contemporânea que “confecciona enigmas textuais perfeitamente estruturados por esvaziamentos semânticos.” (BERARDINELLI, 2007, p. 143). Isso, em Dora, não se configura em poesia hermética, mas em uma desarticulação e negatividade do discurso poético.

Ressalta-se que enquanto a voz poética não adentra a região denominada “Origem solar”, o lirismo é conduzido pela total negatividade das palavras, *nenhum, nenhuma, não*, como se observa nos versos: “onde nenhum passo ressoa”, “onde nenhuma voz ecoa”, “onde nenhum beijo umedece a face” (SILVA, 1999, p. 187). Se o passo *não* ressoa, se a voz *não* ecoa e se o beijo *não* umedece é porque a existência desse lugar é, aparentemente, insólita. Porém, ao passo da negação criada pela linguagem configurada no desejo, o cenário sacro passa a ser composto e configurado de modo irreal que se funde ao real apresentado pelos arranjos linguístico-poéticos.

A linguagem ganha contornos de mistério corroborando para o surgimento de imagens arquetipais conclamadas pela criação poética. É no acontecer das experiências linguísticas que a linguagem se define em pura poesia, figuração, “a expressão e comunicação sonora de movimentos da alma humana. Esses movimentos são acompanhados por pensamentos” (HEIDEGGER, 2003, p. 10).

Percebe-se, na estrutura poemática dorian, que a linguagem se posiciona de três formas segundo os postulados heideggerianos. A primeira posição ligada à fala como expressão mais habitual do ser humano; a segunda como atividade humana em que “o homem seria promessa da linguagem” e a posição terceira como “representação e apresentação do real e irreal” (HEIDEGGER, 2003, p. 10). Na poesia, vê-se reverberar o pensamento filosófico concebido como o entendimento da essência da linguagem correspondente a um dito genuíno que faz perdurar o seu vigor tomado como acontecimento dinâmico, fala inaugural: “fariamos bem em encontrar um dito que se diz genuinamente e não um dito qualquer (...). Dizer genuinamente é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez inaugural. O que se diz genuinamente é o poema” (HEIDEGGER, 2003, p. 12).

É nesse dito inaugural que a voz poética se arrisca, adentrando-se no universo dos mortos para assim obter as ideias primordiais, a escrita das crônicas ancestrais embebidas por um fino lirismo. O poema torna-se fala genuína, força e berço arquetipal de memórias que são compostos por lamentos movidos pelas imagens poéticas tecidas no acontecer da linguagem. As descrições que se encerram na negatividade dos enunciados poéticos se expressam na fala, carnção genuína da desarmonia desse ser que se apresenta pelo canto poético. Toda a descrição dos mundos profano e sagrado é contemplada pelo poder da palavra que se transforma em origem mitológica. Enfim, o dito genuíno transubstancia-se em lamento inaugural que se converge em experiências de gênese passadas.

Nessa jornada, a voz poética não está sozinha visto que o leitor colhe atento cada palavra desprendida rumo a catábase. O poder das cadências sonoras presentes nos versos que

serpenteiam sobre as páginas em branco, como se as palavras dançassem em direção aos abismos do inconsciente, conduz poeta e leitor numa extrema comunhão órfica direcionada pelo ritmo, forma e conteúdo da estrutura poemática.

Ao final dos versos, as súplicas apresentam-se com mais energia pela escolha dos imperativos, “abri-me”, “olhai-me”, “abrigai-me”, que se somam ao pleonasma presente no verso “olhai-me com vosso olhar de vida imperecível”, descarregando em asseverada imprecação, que se ajusta aos complementos agressivos seguidos nos versos nomeando os outros de: “dos fantoches”, “dos virtuosos embuçados”, “das almas doentes”, “joio” “deboche e riso falso”.

Trata-se do auge de desintegração de um “eu” ante a um “outro” configurado em universo profano, degradado e fragmentado. Os arranjos rítmicos e sintático-semânticos contribuem para a construção que se eleva em obsecração configurada por expressões fortemente hostis ao passo que se desce em direção à esfera numinosa:

abri-me a porta!
 Olhai-me com vosso olhar de vida imperecível
 Abrigai-me um instante
 dos fantoches
 dos virtuosos embuçados
 das almas doentes que pululam
 semeando joio:
 deboche e riso falso

Lá
 onde nasce a flor de mel
 sua beleza cálida
 (SILVA, 1999, p. 188).

Em contrapartida, como se fosse um refrão, o espaço sagrado é convocado pela árvore genealógica da poeta, lembrada e personificada pelos nomes de membros de gerações passadas:

Ida
 Estherina
 Giuseppe
 Luigi
 Marietta
 (SILVA, 1999, p. 188)

Assim, o canto órfico se metamorfoseia em precações que são atendidas quando se permite o acesso ao espaço sagrado. Ressalta-se que tímida é a experiência no sacro ambiente dos mortos, expressa de forma sucinta, sem muita descrição. “Lá”, a voz poética enfatiza a claridade do ambiente, “dentro é dia claro”, encerrando o que já prenunciava nas entrelinhas do arquitetar imagético de que no mundo dos mortos, dialeticamente, impera a luz e que, por isso, pode ser intitulado a “Origem solar”, enquanto que o “aquém” revela-se como cenário que sempre será lembrado como o “mundo em trevas”, ciclicamente, retomado ao topo do poema, mundo atômico de cinzas onde a voz poética se encontrava no início:

e toda Calábria
 abri-me a porta!
 Lá
 dentro
 é dia claro
 e entro
 na Origem solar
 aquém (além)
 do mundo em trevas
 (SILVA, 1999, p. 188)

Impera, nesses últimos versos do poema, uma discussão importante que completa as análises feitas sobre o valor mítico-semântico da palavra fundante, a porta como ponto fixo, divisor dos cenários profanos e sagrados. Os vocábulos “dentro” e “além” acenam para a reflexão sobre a “dialética do exterior e interior”, formulada pelo fenomenólogo das imagens, Gaston Bachelard, em seu livro *A poética do espaço*:

o aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para dar uma situação de todas as situações. Confrontamos então o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades. (BACHELARD, 2008, p. 216).

Não fica esclarecido no poema quem abre a porta, contudo, a voz poética é atendida no seu intento e assim trespassa pelo portal etrusco, ao acessar o mundo dos mortos. A expressão “dentro”, que se opõe à expressão “aquém (além)”, marca a mudança transcendente do sujeito poético. Este não mais pertence ao espaço laico dos vivos, mas encontra-se numa transição, em que se dá a dialética do interior e do exterior anunciada desde o primeiro verso do poema, e que chega ao ápice quando a “Origem solar” recebe visita. Assim, cabe a esse sujeito poético ser denominado como um *ser entreaberto*, expressão criada por Gaston

Bachelard ao refletir sobre as inquietações do poeta ante as experiências fenomenológicas do interior e exterior comandado pela palavra poética (BACHELARD, 2008, p. 225).

A expressão “o ser entreaberto” não faria sentido algum para a análise deste trabalho se a imagem da porta não fosse tomada como imagem primordial. Indubitavelmente, é nessa palavra-imagem que se encerra todo o devaneio cósmico não só desse poema analisado, mas também de todo o livro *Retratos da origem*. A porta “é todo o cosmos do Entreaberto”, como afirma Bachelard, vista também como uma ‘imagem-princeps’” (BACHELARD, 2008, p. 225), que funda o devaneio poético em sua totalidade e que ressoa também com a imagem da concha, que evoca o interior e o exterior, presente em quase todos os poemas desta obra.

Quando fechada, a porta fomenta no sujeito poético todo o âmago de conquista do mundo dos mortos. O desejo de se transpor às aldravas trancadas é o que move o lirismo em sua mais densa reverberação poética e, uma vez alcançado o intento, finda-se o poema. E quando a porta se abre, acontece a experimentação numinosa revelada pela densa luz, a “Origem solar”, espaço que detém o tão almejado “fogo arcaico”, mencionado anteriormente nos seguintes versos: “Por que inertes os batentes / a porta surda / se é suplicante quem chama? / Sinto no ar o odor de um fogo arcaico / Sacro” (SILVA, 1999, p. 187). Assim, retoma-se a imagem do “fogo arcaico”, que simboliza a conquista da voz poética ao adentrar o ambiente sacro, que também pode ser compreendido como o alcance da essência da poesia que se almeja engendrar.

O “fogo arcaico” deve ser tomado como imagem arquetípica não só desse primeiro poema analisado, mas de todos os outros referentes às crônicas poéticas. Essa imagem está presente nas fogueiras acesas em cada paragem do povo andarilho, como também, são raios do sol que não só marcam cronologicamente os dias vivenciados por cada geração, mas acenam para a própria tessitura poética fundada na “Origem solar” e nas lareiras acesas das casas dos Bulliaris.

Em *A porta*, em especial nas estrofes citadas, o “fogo arcaico” é o objeto desejado pela voz poética, símbolo basal da comunhão com o universo numinoso, que provoca o deslocamento exterior e interior da voz poética configurada na mobilidade do “aquém e além” para o cenário solar: mundo dos mortos, espaço autêntico de lirismo. A ânsia pelo elemento fogo que se encontra no mundo dos mortos ganha destaque na composição rítmico-linguística dos versos, numa mistura melódica das assonâncias presentificadas pelas vogais fechadas, na primeira parte “o” e as tônicas em “a” na segunda parte nos versos: Sinto no ar o odor de um fogo arcaico / Sacro” (SILVA, 1999, p. 187). Ademais, o *enjambements* solidifica o ritmo pela quebra e contenção. De forma antitética, tomada pelo frio, “estou com frio”, a voz

poética, “chama”, verbaliza seu intento. A presença do trocadilho revelado pela escolha do verbo “chama” alude com intensidade o fogo que é desejado. Aparentemente simples, esses arranjos, quando evocados no conjunto do processo criativo, transmitem o estado de angústia pelo bem idealizado.

O “fogo arcaico”, além de sua natureza numinosa, simboliza também a potência cósmica procurada pela voz poética para dela se servir como matéria singular às crônicas poéticas. Para essa interpretação, os pensamentos de Heráclito e de Bachelard tornam-se apoios teóricos importantes, pois ambos os filósofos concebem o fogo como a imagem basilar para a construção dos seus postulados. No fragmento 29, do filósofo pré-socrático, “O cosmo, o mesmo para todos, não o fez nenhum dos deuses nem nenhum dos homens, mas sempre foi, é e será fogo sempre vivo, acendendo-se segundo medidas e segundo medidas apagando-se” (HERÁCLITO, 2012, p. 135), Heráclito destaca a grandeza do Cosmo e a sujeição tanto dos deuses e dos homens a ele.

Isso posto, destaco que tudo segue a ordem cósmica e, nessa composição, o fogo é tomado como imagem exemplar de configuração, pois é pleno em seu acender e no seu apagar, ações movidas pelo ritmo paradoxal da essência ígnea. Para o filósofo pré-socrático, destaca Alexandre Costa, o “fogo vale como uma espécie de metáfora, extensão material do *lógos* e evidencia como a lógica deste impregna todas as coisas, não deixando que nada escape ao seu domínio” (COSTA, 2012, p. 178). Além disso, o fogo põe em evidência todas as “transformações cosmológicas (...) que bem ‘traduz’ o *lógos*” (COSTA, 2012, p. 178-179).

Em Bachelard, a imagem do fogo convoca o fenomenólogo a uma radical reavaliação acerca da poesia e do pensamento lógico, levando-o a iniciar seu percurso rumo à teoria da imaginação material. Assim, como foi o primeiro elemento a ser analisado, a imagem ígnea continuou a instigar novos devaneios em Bachelard, o que resultou na escrita da última obra, *Fragmentos da poética do fogo*, nome que alude aos fragmentos de Heráclito. Bachelard também compreende o fogo como a plena renovação da matéria, movido por ambivalências e dinamismos: “no reino do fogo, somos um braseiro de seres. Onde está, em nosso fogo que nos dá energia e vida, o tempo principal” (BACHELARD, 1999, p. 114). Além de seu dinamismo, o fogo é capaz de reproduzir o verdadeiro devaneio da verticalidade psíquica e, assim, conduzir para o reino da linguagem poética.

Há de se pontuar que por meio da releitura de vários mitos como Fênix, Prometeu e Empédocles, o filósofo francês instaura um “reino da Poética do Fogo” (BACHELARD, 1999, p. 114), que almeja a renovação da linguagem por meio da reimaginação simbólica que se dá pelo renascer das cinzas do pássaro de fogo; da transcendência da utilização do fogo por

Prometeu e o instante de ruptura pela morte de Empédocles ao se lançar no fogo. Sobre o fogo, tem-se que “mais brilhante é a imagem, mais perturbadora é sua ambiguidade. Pois ela é a ambiguidade das profundezas” (BACHELARD, 1999, p. 114).

O fogo é tomado por Bachelard como a imagem ultraviva que conclama uma “linguagem inflamada que ultrapassa a vontade de ornamento para atingir às vezes a beleza agressiva” (BACHELARD, 1999, p. 34). Por isso, é que essa imagem está mais próxima dos devaneios arcaicos e das ideias de reinvenção cosmológica pela sua natureza paradoxal e ambígua, o que o torna elemento mais autônomo (BACHELARD, 1999, p. 35). Nesse ponto, há o diálogo entre Heráclito e Bachelard, visto ser o fogo para ambos “fogos sempre vivos”. Acerca disso, Costa destaca que para o filósofo de Efésio “o mundo é um fogo a arder. Através da queima o fogo une e separa, promovendo as transformações que mantêm o cosmo em contínuo momento e alteração” (COSTA, 2012, p. 180). É o mesmo valor antético observado nas imagens ígneas colhidas por Bachelard, por exemplo, no mito da fênix: “a fênix não cessa de viver, de morrer e de renascer em poesia, pela poesia, para a poesia. Suas formas poéticas são extraordinárias e variadas, impregnadas de novidades” (BACHELARD, 1999, p. 35).

Para Heráclito, faz-se necessária a constante mudança para que tudo permaneça igual, tal qual a fênix de Bachelard. E é dessa capacidade de renovação poética que ansiosamente a voz poética de *Retrato da origem* busca, enquanto percorre a catábase a fim de alcançar o fogo arcaico ali existente: poesia que emane luz e sonhos, almejando imagens sempre novas e vivas que retratem o antigo, o que antes estava preso no obscuro, deixando de ser inominável pela poesia.

Diante disso, concluo que desnecessária será a lanterna alta, artefato fabricado pelo homem, trazida pela voz poética no início do poema, “Arco etrusco / lanterna alta” (SILVA, 1999, p. 187), pois, um mundo de luz se expande iluminando vias que conduzem a voz poética à comunhão com o sagrado. Luz de origem que servirá de inspiração para a produção poética instigada e inflamada pelo fogo arcaico. Pensando nessa força e audácia ao adentrar a esfera numinosa, entende José Paulo Paes, que não se trata apenas de uma busca de conhecimento acerca das antigas origens, mas também de um entendimento de que cerca a própria voz poética, uma compreensão de si mesma, atribuída por meio da

paradoxal conversão do passado em presente, o mundo dos mortos, em vez de ser o mundo das trevas, seja mundo solar do conhecimento órfico, ficando as trevas confinadas ao ignorante mundo dos vivos, caverna onde só há

sombras projetadas por um sol que lhes é anterior e exterior. (PAES, 1999, p.411).

3.4 A catábase como fundação dos caminhos da origem

O segundo ciclo entendido ainda como catábase é a rememoração das crônicas ancestrais, as quais revelam o resgate de histórias primevas ordenadas pela força linguística e rítmica e pelos devaneios, no sentido bachelardiano, em que “o devaneio faz-nos conhecer a linguagem sem censuras”. Assim, a viagem avança por um singular itinerário rumo a mais um abismo da imaginação movida por enigmáticos e misteriosos extratos imagéticos que se reúnem em um longo poema intitulado “A origem”. Esse poema é composto por seis partes acrescidas de um “Epílogo” e de um “Posfácio” que compõem a saga de um povo.

Nesse percurso movido pela escrita e pela imaginação, Dora Ferreira da Silva rememora a existência de uma coletividade grupal ligada aos primórdios de sua ancestralidade. Trata-se de um povo cujo substrato social é conduzido por uma ordem comunitária e primitiva formada, inicialmente, por ciganos albaneses que adentram as regiões do Épiro em busca de novas referências existenciais:

A ORIGEM I CRÔNICAS DOS BULLIARATTIS BULLIARIS BUGLIARI

Ciganos albaneses
Entram no Épiro
aos solavancos
num carroção
adornado de fitas encardidas
Os cascos dos cavalos acendem
Rastros de fogo
e de chispas
as crinas entrançadas
sacodem
guízos
Homens de dentes brancos
riso imprudente
cantarolam
maliciosamente
para as belas
de seios em taças
nos corpetes
FIAMMETTA: a mais bela
por ela brigam
(são ciganos)

O céu azul – Adriático do alto –
 arma-se em tenda
 transparente
 para o bando errático
Maledetta! A um solavanco
 solta-se a roda traseira
 Imprecações
 risadas

 carroção tombado
 os cães latem assustados
 e Mino

 dançarino
 persegue
 a roda em disparada

A lua sobre montanhas azuladas
 desvela almas insondáveis
 rostos de âmbar
 bocas
 beleza de sol e desejo
 na noite
 em torno da fogueira:
 estalidos
 vozes guturais
 quase gemidos
 mulheres de negros cabelos soltos
 seios sensuais
 e à cinta dos homens
 o brilho dos punhais
 O fogo se apaga
 o sol se acende
 já é dia
 bocejos
 beijos
 ela sorri
 ouvindo as pragas do amante:
 JOÀNNINA

così lontana
 La puttarella!
 Comem e depressa
 pão escuro
 figos secos
 azeitonas
 bebem vinho com ervagens
 (são ciganos)
 Espreguiçam-se
 põem-se a caminho
 cantando canções picantes
 os cavalos descansados
 relincham
 seja noite
 seja dia
 não importa

nenhuma porta os separa
do mundo ilimitado:
seu lar
(...)
(SILVA, 1999, p. 188-189)

Nesse poema, o leitor é conduzido às terras distantes da península balcânica, como Épiro, Albânia, Kérkira e regiões da Itália, da Calábria e da Grécia. O itinerário faz-se a partir de versos livres aparentemente desordenados, que descrevem a peregrinação dos ciganos albaneses que contornam o mar Adriático. Instalados em novas terras, cada gesto referendado é traduzido numa atmosfera festiva evidenciada por expressões rudes, “vozes guturais / quase gemidos” (SILVA, 1999, p. 189), imagens enérgicas desenhadas em solavancos dos carros, do riçar dos cascos de cavalos e por homens e mulheres que bebem, comem, dançam e amam.

Cada ação é evocada a partir dos atos das personagens, cujos nomes, de alguns membros, foram citados ao longo do poema: Marietta, Joannina, Flamentta, Mino, Cicco, dentre outros. A poeta delinea o primitivo a partir de atuações instantaneamente ligadas aos instintos mais viscerais referentes à agressividade e aos comportamentais fisiológicos: “em torno da fogueira: / estalidos / vozes guturais / quase gemidos / mulheres de negros cabelos soltos / seios sensuais / e à cinta dos homens / o brilho dos punhais” (SILVA, 1999, p. 189).

Sempre fomentados pelo calor e pela energia do fogo, os quais aludem ao “fogo arcaico” que alimenta os devaneios cósmicos e a linguagem poética, os versos ganham contornos de estrutura rapsódica combinados às forças imagéticas arquetípicas cuja subjetividade poética é diluída ao longo dos versos pela ausência do sujeito lírico. A voz do poema torna-se impessoal e fluidificada pelos arranjos rítmicos sintáticos que fortalecem a história arquitetada. Intencionalmente, a voz lírica anula-se, com o intuito de conceber volume e sustentação ao cenário simbólico exigido na rememoração da história desse povo. Há um distanciamento de quem evoca com relação aos fatos rememorados, o que configura uma aparente não interferência.

Deve-se entender o papel da lírica a partir do distanciamento da voz poética quando se almeja valorizar as histórias pelo viés do engendramento imagético-linguístico. Na verdade, o que ocorre é o que afirma Käte Hamburger ao analisar a questão da subsistência do sujeito lírico na poesia moderna. Segundo Hamburger, a configuração poética moderna exige um novo olhar em relação à voz poética que antes era compreendida e reduzida de acordo com a realidade do próprio poeta. A voz poética, de acordo com Hamburger, na modernidade passa a ser tratada como um produto de “arte verbal” e não como uma marca de biografismo: “A forma do poema é a enunciação e isso significa que a experimentamos como o campo de

experiência do sujeito-de-enunciação – o que justamente a torna apta a ser vivida como enunciado de realidade”(HAMBURGER, 1986, p. 196).

Dessa forma, o enunciado de realidade não pode ser entendido como cópia fiel de um realismo, mas concebido como o enunciado lógico, que se eleva como estrutura linguística ao passo que a leitura é fruída e decodificada. Ao ressaltar as nuances de realidades marcadas nos versos, Hamburger delibera uma carga importante em relação à referencialidade presente na enunciação do sujeito lírico. Ressalta-se que a pesquisadora não confere relevância à mimesis numa dependência cega do contexto real, por valorizar o ato mimético, mas sim, entende o fenômeno lírico como fruto da natureza do signo que é capaz de se libertar da sujeição realista ao retornar para o centro da organização sintático-semântica, isto é, centrando-se na enunciação. Nas palavras de Hamburger:

Cabe aqui, concluindo nossa análise da estrutura lírica sujeito-objeto, esclarecer por que a poesia lírica é enunciado de realidade, embora não tenha função num contexto real. Quando examinamos nossa experiência de um poema lírico, parece-nos primeiramente que vivenciamos um enunciado de realidade, igual a um relato verbal ou epistolar, e é somente em segundo lugar, quando analisamos o sentido de uma enunciação lírica (como temos feito em alguns exemplos) que contemplamos esta experiência imediata retificando que dela não aprendemos (nem esperamos aprender) uma realidade objetiva ou uma verdade. O que esperamos aprender ou experimentar não é nada objetivo, mas algo significativo. (HAMBURGER, 1986, p. 196).

Em busca de sentido completo para a natureza do sujeito lírico, Dominique Combe analisa a obra de Käte Hamburger e destaca que a linguagem criativa possui a força de tornar o sujeito lírico liberto de toda relação reduzida com o biografismo sem deixar de perder a realidade moldada no enunciado poético. Para Combe, todo tipo de vivência humana pode transformar-se em material para o maquinar poético, confluindo com as expectativas e as experiências do leitor: “os tormentos e as alegrias do amor, a angústia da morte, a melancolia, etc., como experiências fundamentais do ser humano, constituem os estados de consciência do sujeito lírico e, por isso mesmo, a matéria (...) do poema” (COMBE, 2008, p. 126). Pela perspectiva da mitocrítica, o inconsciente coletivo também fomenta as experiências fundamentais. A arte seria, pois, o resultado das transformações simbólicas operadas sobre o inconsciente individual e é sob essa herança que o poeta trabalha.

Nesse sentido, Combe concebe a teoria sobre a enunciação do sujeito lírico defendida por Hamburger como um aceno à experiência vivida que coaduna com o universal direcionado pela lírica fomentada pela enunciação lógica linguagem. Nos poemas dorianos

que compõem *A origem* não há especificado na linguagem (nem por um pronome sequer) resquícios de uma voz subjetiva, o que sugestiona que a impessoalidade imposta por Dora se justificativa como sendo seu próprio intento poético, que é a fusão da lírica com as crônicas, sem haver prejuízo para ambas as esferas poéticas.

Infere-se que se tivesse sido conduzido por uma voz em primeira pessoa também não mudaria a proposição pensada e ratificada, haja vista que "todo enunciado de um poema, ou o poema todo, deva coincidir com uma experiência real do sujeito poeta", seja ele em primeira ou terceira pessoa como atesta a estudiosa Käte Hamburger (HAMBURGER, 1986, p. 196). Por outro lado, pode-se dizer que a voz lírica no poema se assume em onipresença, por isso a terceira pessoa, a fim de fazer prevalecer a *poesis* na linguagem.

Percebe-se que a ideia de Hamburger sobre a valorização da estrutura lógica da língua como fomentadora do enunciado lírico, retomada por Combe, toca em muitos pontos da teoria poética formulada por Bachelard a partir do devaneio que se escreve. Para o filósofo francês, o paradoxo que encerra o contexto real e o devaneio se diluem na fomentação imaginante da linguagem, isto é, na língua trabalhada esteticamente. Dessa forma, o devaneio poético se faz no enunciado lírico, pois é dependente da escrita: "para comunicá-lo, é preciso escrevê-lo (...) e uma fenomenologia que tende a restituir (...) a ação inovadora da linguagem poética" (BACHELARD, 2009, p. 6 e 8).

Assim, todas as hipóteses trazidas no enunciado lírico e conduzidas pelos devaneios poéticos ampliam-se grandiosamente, tornando-se experiências ilimitadas, fontes abertas para outros aprendizados durante e após a leitura. As experimentações dos sentimentos e das ações evocados nos versos em análise possibilitam a instauração de novos mundos. No caso das práticas desse povo antigo, manifestadas pela poesia, transformam-se em novas possibilidades existenciais que ampliam o mundo do leitor. À medida que se seguem os versos, o ritmo cresce numa vertente acelerada, movendo as imagens poéticas que delineiam todo o espaço onde se elevam os protagonistas da fábula, num cenário que se faz íntimo para o leitor: "O céu azul – Adriático do alto – / arma-se em tenda / transparente para o bando errático" (SILVA, 1999, p. 189).

Em Dora, a linguagem é caminho para uma singular experiência vivida pelo leitor a partir de uma voz poética que tece "estórias" que viviam na obscuridade dos sonhos e da memória. É o que afirma ser a linguagem poética para Bachelard, construto linguístico que nunca é apenas mensagem, mas caminho para experiências recebidas do intelecto e da imaginação. (BACHELARD, 2009, p. 25).

O devaneio poético e a linguagem trabalhada promovem uma aproximação entre o leitor e os objetos enunciados, por mais que na realidade ambos estejam distanciados. Em meio a esse magnífico quadro composto preponderantemente por sintagmas nominais, erigem-se, nas estrofes, homens e mulheres envoltos por uma aura marcada por nuances de erotismo e sensualidade: “mulheres de negros cabelos soltos / seios sensuais” (SILVA, 1999, p. 189), que comungam com a ardente presença de imagens ígneas representadas pelas fogueiras e pela luz do sol que se ascende ao amanhecer. O poema revela-se em uma estrutura rítmica e sintática aberta e plural, constituído por uma voz impessoal, mas não desarticulada do campo vivencial lírico²².

Dessa forma, conduzidos não apenas por impressões subjetivas, os versos são movidos pela carga dinâmica de uma refinada estrutura linguística: substantivos, verbos, locuções adverbiais e adjetivas que operam de modo objetivo a atmosfera lírica. A voz poética torna-se espectadora, tanto quanto o leitor, de todos os movimentos desencadeados ao longo das estrofes. Os enunciados líricos compõem quadros retratados pela atuação das personagens em belíssimos cenários, e, assim, configura-se a estrutura poemática em um *sui generis* poema pictórico, tal qual um retrato.

Todo o enunciado lírico se configura em uma estrutura imagética em que a voz poética “procede antes vendo-descrevendo do que sentindo” (HAMBURGER, 1986, p. 196). O poema imagético é uma estrutura milenar usada para delinear cenários, esculturas e pessoas a partir de exposições que ora tocam a esfera lírica por nascerem de impressões de um sujeito, ora revelam aspectos do gênero ficcional pela natureza descritiva. Apesar da mixórdia dos gêneros verificada nas estrofes, nota-se que a essência lírica se impõe pela natureza artística do poema, pois de meros objetos evocados em cada imagem se transforma em sujeito simbolizado:

Quanto ao lugar ocupado na esfera lírica o que interessa neste contexto são os poemas sobre figuras humanas, que significam, como já foi dito, um ponto único no sistema da criação literária, um ponto em que se encontram linhas do lírico e das duas formas de gênero ficcional, e de tal modo que o lugar do poema imagético (pictórico) na esfera lírica é extremamente delicado, e a estrutura do poema facilmente alterável por ligeiras modificações da atitude do eu lírico. Pois, a forma humana criada pela arte plástica pode ser objeto de contemplação, tanto morta, quanto viva. Se agora seguirmos, em alguns exemplos, a atitude que o eu lírico pode assumir, descobriremos, partindo deste lugar bem oculto, tanto no sistema da criação literária, quanto na história da literatura, que a estrutura lógica não é condicionada por outra coisa senão a figura humana, isto é, a formação

²² Expressão cunhada por Käte Hamburger. Cf. p. 211 e 212.

artística do objeto, que ao mesmo tempo é formado como sujeito.
(HAMBURGER, 1986, p. 212)

No poema, cada detalhe rememorado ganha uma dimensão simbólica muito importante, o que confere uma atmosfera viva e significativa para a poeta, sua árvore genealógica, tecida em formato lírico, mas não na expectativa de criar um biografismo, mas de compartilhar com o leitor essa história ancestral que se materializa por meio da palavra nova, imaginada em grande poesia. O particular em Dora Ferreira da Silva transforma-se em imagens plurissignificativas rumo a uma descrição no sentido amplo e universal, convergindo para o que Hamburger afirmou sobre o enunciado lírico do poema imagético: “o essencial é que o eu lírico mantém suas figuras na envergadura da relação sujeito-objeto, não as demite de seu campo vivencial” (HAMBURGER, 1986, p. 213).

As performances retratadas no poema excedem a natureza subjetiva que possa conter em versos líricos, abrindo espaço para a espécie ficcional a partir da dinamicidade dos arranjos sintáticos: “Imprecações / risadas / carroção tombado / os cães latem assustados / e Mino / dançarino / persegue / a roda disparada”, (SILVA, 1999, p. 189). Contudo, entrecortando as sessões narrativas e descritivas, há lances de impressões carregados de subjetividades, fazendo submergir entre as cenas pictóricas uma linguagem carregada de emoção e subjetividades líricas: “A lua sobre montanhas azuladas / desvela almas insondáveis / rostos de âmbar / bocas / beleza de sol e desejo / na noite / em torno da fogueira: / estalidos” (SILVA, 1999, p. 189).

O poeta Rainer Maria Rilke deixou como legado muitos poemas pictóricos, intitulados como “poemas-retratos”, dos quais Käte Hamburger retira exemplos para tecer suas argumentações acerca da formação dessa estrutura artística, o poema imagético²³. Ao discorrer sobre o soneto imagético *O último Conde de Brederode*, a pesquisadora alemã destaca a tensão existente entre a natureza lírica e a composição narrativa, ressaltando que ao final prevalece a visão poética que transcende a evocação plástica retratada nos versos rilkeanos. Isso conflui imensamente com a forma poética empregada pela poeta paulista, visto que em inúmeros momentos de apresentação delineada pela narração se vislumbra o teor poético em imagens intelectualmente edificadas por uma visão subjetiva mesmo em terceira

²³ Ressalta-se a grande influência de Rilke na poesia de Dora Ferreira da Silva. Ela seguiu os passos do poeta austro-húngaro, encantada por sua difícil composição poética que era tomada como desafiadora na área da tradução. Dessa forma, instigada pelo desafio de traduzir tal obra, a poeta paulista completou de forma exitosa a tarefa, ao traduzir as *Elegias de Duino*. Mais tarde, tal feito foi reconhecido e premiado como a melhor tradução portuguesa já realizada. Dessa obra, infere-se, então, que até mesmo a escolha da poeta por esta temática *Retratos e poesia* tenha sido colhida na obra de Rilke, que possui inúmeros poemas intitulados de poemas-retratos, como *Orfeu*, *Euridice*, *Hermes*, *Retrato de uma dama dos anos oitenta*, dentre outros.

pessoa. Há nesses poemas-retratos de Dora Ferreira da Silva toda uma consciência artística pautada na natureza lírica, não obstante as cenas carregadas de dinamismos descritivos: “O fogo se apaga / o sol se acende / já é dia / bocejos / beijos” (SILVA, 1999, p. 189).

Antes de um olhar de modo mais apurado sobre as imagens desses poemas, vale ressaltar a concorrência de pensamentos entre os estudiosos requisitados para esse estudo. Percebe que tanto para Heidegger quanto para Hamburger e, principalmente, para Bachelard, a linguagem nunca será tomada apenas como instrumento ou matéria, mas como caminho que conduz às mais impressionantes experiências poéticas. A linguagem recebe o intelecto e a imaginação para assim fazer acontecer a poesia. É nesse sentido que todo o trabalho estético, em cada palavra, é evocado em uma existência reinventada por ações eufóricas das personagens em comunhão intensa com o cosmos. É preciso verificar o tesouro dessas imagens exercitadas pelos arranjos sintático-semânticos: “o poeta dá ao objeto real o seu duplo imaginário, o seu duplo idealizado. Esse duplo idealizado é imediatamente idealizante, e é assim que um universo nasce de uma imagem em expansão” (BACHELARD, 2009, p. 168).

Vê-se nas crônicas que o tempo é apontado pelos fenômenos naturais. As marcações temporais como o amanhecer e o anoitecer são indicadas por imagens antitéticas ao longo do poema: “o fogo se apaga, o sol se acende” (SILVA, 1999, p. 189). A jornada existencial é pontuada pelos elementos cósmicos que vão indicando a passagem do tempo e o desvelar da finitude. O dia e a noite tornam-se anfitriões de um povo que parece superar com naturalidade as dificuldades: “**Maledetta!** A um solavanco / solta-se a roda traseira / Imprecações / risadas / carroção tombado” (SILVA, 1999, p. 189. Grifo no original). Tudo é conduzido pela volúpia solar: “beleza de sol e desejo / na noite / em torno da fogueira” (SILVA, 1999, p. 189). O lirismo é marcado pelas forças míticas celestes configuradas nas imagens do céu, do sol e da lua que dialogam insistentemente com a imagem da fogueira que remete a ação do homem: são os viandantes que acendem e apagam o fogo que ilumina e aquece.

A música faz-se presente no trepidar do calor do fogo, nas vozes a cantar ou a gemer em ruídos guturais, num concerto rítmico-semântico marcado pela fluidez ordenada pela sintaxe que se valeu da economia prosódica dos sinais de pontuação, levando o leitor a um arrebatamento ou transe poético pelo ritmo. Como já foi mencionado, a imagem da luz do sol ou das incandescentes fogueiras fomentam as paixões e os risos de homens “de dentes brancos / risos impudentes / cantarolam / maliciosamente / para as belas / de seios em taças / nos corpetes” (SILVA, 1999, p. 189). A beleza feminina é invocada na figura de Fiammetta, a mais bela cigana de cintura mais fina: “Mino abraça Fiammetta / (pensando) / mulher alguma

tem cintura tão fina” (SILVA, 1999, p.192), destacando, mais uma vez, a importância desse elemento cósmico.

Gaston Bachelard, em a *Psicanálise do fogo*, chama a atenção para o fato de que os homens primitivos sabem viver a vida mais intensamente. Ressalta o filósofo das imagens que os antepassados tinham uma consciência maior de sua posição e comunhão com o cosmos: “talvez nosso ancestral fosse mais afável ante o prazer, mais consciente de sua felicidade, na proporção em que era menos delicado no sofrimento. O cálido bem-estar do amor físico deve ter valorizado muitas experiências primitivas (BACHELARD, 1999, p. 43).

Bachelard discorre, ainda, sobre o poder da imagem ígnea, já que esta foi bem trabalhada por Dora Ferreira da Silva em suas crônicas, na configuração do imaginário do homem primitivo e na própria configuração de uma poesia solar. O filósofo assevera que o fogo sempre esteve presente nas mais tenras sensações humanas, presente no calor afetuosos da união dos corpos na imagem do ninho como no poder de fricção que deu origem à ação ígnea, metaforizando o prazer sexual. A seguir, um exemplo do que afirma o autor:

O braço que esfrega, as madeiras que gemem, a voz que canta, tudo se une na mesma harmonia, na mesma dinamogenia rítmica; tudo converge para uma mesma esperança, para um objeto cujo *valor* se conhece. Assim que se começa a esfregar, tem-se a prova de um doce calor objetivo, ao mesmo tempo que a cálida impressão de um exercício agradável. Os ritmos sustentam-se uns aos outros. Induzem-se mutuamente e mantêm-se por auto-indução. (BACHELARD, 1999, p. 43).

Como mencionado, em torno das fogueiras, homens, mulheres e crianças brincam, cantam e dançam. É também diante do calor do fogo que os instintos ficam mais aguçados irrompendo desejos que só o enlace carnal sustenta. E o que foi exasperado pelo calor do fogo se apregoa também no calor do sol: “Ao clamor do dia / junto à montanha/ armam tenda/ O olhar de Mino brilha / mais que o sol ardente / Sorri Fiammentta / Ele a empurra / com curtas palavras / quentes / atrás de um bosque de oliveiras / e deita-a num leito raso / de folhas secas” (SILVA, 1999, p. 190-191). As chamas que emanam das fogueiras e dos raios de sol coadunam como o desejo libidinal de Mino ao brilhar “mais que o sol ardente” e apresentam, de forma subliminar nos versos, a intensa energia sexual traduzida em gestos selvagens e agradáveis pela força da linguagem.

Mais uma vez, a imagem da porta é evocada por Dora Ferreira da Silva: “seja noite / seja dia/ não importa / nenhuma porta os separa / do mundo ilimitado: / seu lar” (SILVA, 1999, p. 190). Outra vez, a porta deve ser compreendida como ponto fixo e instaurador do contexto espacial, fazendo-se limite, porém, de modo dialético, ao ser tomada como

referência imensurável do lar, revelando ser o cosmos, em sua extensão infinita, a casa desse povo. Para os nômades, o lar é a amplidão cósmica que faz ressoar o particular na universalidade. Ressalta-se mais uma imagem significativa que é a do vageante, do nômade, que é gênese do povo cigano, ascendentes basilares de todas essas gerações citadas. E é, possivelmente, o eco imagético que se estende à imagem do andarilho ou do mendigo, que se faz presente em vários momentos na obra *Doriana*. Possivelmente, a recorrência é o construto arquetípico de toda a origem cigana da própria poeta.

Assim, vagueia esse povo rumo ao mar, símbolo de acesso a outras paragens, a outros mundos: “Viagem diferente aquela / o mar / o sabor de um mundo tão diverso / Emocionam-se mulheres / velhas e / novas” (SILVA, 1999, p. 192). Diante do mar, personas femininas de idades variadas são evocadas e envolvidas no devaneio poético que logo acena para a simbologia do mar associada à imagem maternal, como afirma Bachelard em *As águas e os sonhos*. O elemento aquático remete ao aconchego, à nutrição: “o amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção das imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna” (BACHELARD, 2002, p. 120). É, também, diante do mar que os olhos dessa gente peregrina se embebem de melancolia, o que faz calar os festins solares. Trata-se dos feitos úmidos dessas paragens.

Devo pontuar que o mar não expressa apenas passagem ou meio de viagem, mas encarna a ideia de acolhimento, proteção e sustento. Pelo mar imenso, essa gente é recolhida e conduzida para longe das montanhas de Épiro em direção a um novo destino: “O mar o mar o mar / só ele é imenso (...) Com leve temor / homens e mulheres embarcam / Cintila o mar / belo espelho do sol” (SILVA, 1999, p. 192). As barcas tornam-se berços na imaginação do leitor ao embalar esse povo em nova viagem, em busca de novas origens, em águas esperançosas, “verde transparece”, rumo ao desconhecido, a Santa Sophia do Épiro, pequena comuna da Itália, região da Calábria: “Eles se afastam / o que sabem / vão para longe / como quem morre / e nascerão de novo / com o nome da terra / que desconhecem: / um nome de mulher sagrada / (qual será?) / os corações já sabem / o nome da mulher sagrada: / Santa/ Sophia/ do Épiro” (SILVA, 1999, p. 193).

E, assim, termina esse poema composto por 200 versos, o primeiro dentre os oito que descrevem a saga de uma família ancestral. Para esses homens e mulheres, a vida e a morte são as únicas certezas asseguradas pelo destino nessa peregrinação pelo cosmos rumo à solidificação e perpetuação das recônditas origens, num contínuo trilhar: reverberações do *panth hei*.

Em novas terras, as crônicas permanecem a chamar outras histórias e outras personagens que são reflexos do núcleo familiar originado em Épiro. Na composição de mais histórias, Dora Ferreira da Silva tem consciência de que as palavras podem lhes escapar da alma e do pensamento na tentativa de poetizar sua progênie. Os acontecimentos não foram vivenciados, mas nascidos de rememorações inconscientes frutos de impulsos poéticos assomados à elaboração linguística. É por isso que a poeta afirma que “Há variantes nas estórias do começo” (SILVA, 1999, p. 193), e destaca a fragilidade do ato de lembrar, abrindo caminho para a discussão e a reflexão sobre a incapacidade de assimilar, por meio da linguagem, fatos reais. O que justifica a priori a escolha do vocábulo “estória”, que remete à fabulação em detrimento de “história”, fato factível.

Nas entrelinhas, nota-se um pacto de leitura que alerta sobre a ilusão de tentar oferecer um lirismo cujas experiências devem ser tomadas como verdadeiras. Intencionalmente, como foi mencionado, há uma quebra com a veracidade defendida e conclamada pelas regras da lírica romântica que, conforme aponta Dominique Combe, faz com que “o poeta se perfila à idéia, ainda hoje implicitamente aceita, de que a poesia lírica exclui a ficção (...) oferece a verdade da vida. (...) o poeta não poderia “mentir, ou ter a intenção de enganar seu leitor” (COMBE, 2008, p. 126).

Assim como Nietzsche, Dora Ferreira da Silva sabe que a própria linguagem mesmo em sua pura e natural disposição lógica não abarca a totalidade dos fatos e reconhece que os recursos linguísticos, muitas vezes, propiciam a formulação do engano. Ainda que o objetivo desta pesquisa não seja discutir sobre as novas correntes filosóficas acerca do sujeito lírico, as quais se voltam a uma reavaliação do pensamento romântico e o seu modo de encarar o eu lírico, sabe-se que a força da poesia lírica atual ressoa na concepção da impessoalidade do sujeito lírico dada com a poesia simbolista e que se estende à contemporaneidade.

Dessa forma, ignorar essa perspectiva insinuada pela própria poeta é negar a sua posição crítica e atenta com teoria literária e a fina sutileza da voz poética em discutir a ausência de apenas um ponto de vista acerca de suas próprias crônicas poéticas como tantas outras existentes. A autenticidade de qualquer discurso ou de qualquer verso deve ser questionada uma vez que as próprias palavras, matéria primordial da criação poética, “nunca importam a verdade, nunca uma expressão adequada (...) designa[m] apenas as relações das coisas aos homens e toma[m] em auxílio para exprimi-la[s] as mais audaciosas metáforas” (NIETZSCHE, 2009, 533).

Assim, observa-se que a variante nessas histórias está até nos sobrenomes das crônicas *Bulliarattis*, *Bulliaris*, *Bugliari*, que se modificam como as histórias evocadas em fluxos

poéticos, como os lapsos da memória, cuja temática não é aqui explorada, do ponto de vista teórico. É como se cada epíteto falasse a respeito de uma geração, invocando suas dores, suas crenças, seus hábitos, tudo ordenado por uma força apolínea que emerge pelo trabalho requintado com a linguagem, como se vê no penúltimo poema dessa saga:

EPÍLOGO

Como é grande a mesa
e quantas
cadeiras!
Ciccio balbucia
suas palavras
de ar
O Pai
a Mãe
na sala enorme
de janelas entreabertas
(sopra um vento forte)
ninguém fala na morte
seu sopro ali está
Acende-se a lareira
o almoço é servido
quem trouxe estas cerejas?
Há uma nódoa na toalha
que nada apagará
– Crianças
não ouvem?
Risadas
gritos
Cresce o alarido
– Então
não escutam?
O almoço está servido!
Rosto afogueado
cachos fora do capuz
Marietta entra
na sala
e grita quase sem ar
(sua voz ressoa):
OS CIGANOS CHEGARAM!
(SILVA, 1999, p. 202)

Comandada pelas vigências patriarcal e matriarcal, a família em comunhão ao redor da grande mesa resiste à morte, ainda que continue a ser assombrada pelo fatídico destino. Imagens como a da lareira invocam as fogueiras dos tempos arcaicos em peregrinação dos antigos ascendentes, apresentada no primeiro retrato-poema, “A origem”, em lances de imagens que coadunam o presente ao passado, dando continuação do movimento de vida rumo à edificação de novas gerações. As faíscas advindas das fogueiras e das lareiras

fomentam a imaginação, e podem então ser tomadas como os próprios *flashes* que conduzem à composição dos retratos, mantendo vivas as crônicas, como é o fogo “que mantém o cosmo em contínuo movimento e alteração” (HERÁCLITO, 2012, p. 180) para o filósofo pré-socrático. Incessantes as risadas e os gritos em torno dos banquetes ecoados nas antigas festas e banquetes sob o céu de Épiro que dão lugar ao balbucio do patriarca Ciccio: “suas palavras de ar” (SILVA, 1999, p. 202). A família reúne-se como em cerimônia ao redor da grande mesa, que se torna centro místico, ponto fixo de comunhão. A expressão “e quantas cadeiras” expõe pela força metonímica a inumerável prole e a força evolutiva desse povo.

Assim, o calor, presença do elemento ígneo, continua a aquecer a família e a revitalizá-la, tornando-se símbolo e potência ao devaneio referente à consolidação das gerações e suas permanências. A lareira torna-se centro de apoio para todas as imagens ao reverberar a ideia de aninho e proteção. Como afirma Gaston Bachelard, o fogo é a substância cósmica preponderantemente social ao abarcar em sua natureza toda realidade coletiva em suas mais diversas necessidades básicas que vão desde o cozimento dos alimentos até meio de aquecimento do lar. (BACHELARD, 1999, p. 15-17). Sem falar que as imagens ígneas geram as primeiras interdições sociais. Ademais, a lareira no centro da casa acena para o fogo arcaico e sacro almejado e conquistado pela voz poética no primeiro poema analisado, “A porta”: “sinto no ar o odor de um fogo arcaico / sacro” (SILVA, 1999, p. 187).

Reverberam em torno da imagem do fogo sagrado, que sustenta o ajuntamento pelo calor da progênie, os desígnios da deusa Héstia, divindade protetora do lar e de toda arquitetura. Uma das funções dessa deusa é fazer com que nunca falte o fogo sagrado nos lares de qualquer morador grego, visto que a ausência de força ígnea simbolizava a falta de cuidado e de préstimos por parte dos chefes da família. Segundo os estudos de Jean-Pierre Vernant, a deusa Héstia em consonância com a imagem da lareira representa o ponto fixo e central do lar, tomado como zona central, de grande importância. Essa deusa (ou a lareira) sem nunca deixar seu posto, “representa seu ponto fixo, centro a partir do qual o espaço humano se orienta e se organiza” (VERNANT, 1990, p.191). Ademais, “Héstia pode, para os poetas e filósofos, identificar-se com a terra imóvel no centro do cosmo”, que significa magnitude e poderio (VERNANT, 1990, p.191).

Isso me permite inferir que o calor que aquece a prole tem o poder de afugentar a sensação aterrorizante da finitude, acalorando os espíritos e minimizando os efeitos da morte presentificada e anunciada pelo vento, elemento cósmico aéreo. Segundo Bachelard “o fogo encerrado na lareira foi certamente o primeiro tema de devaneio para o homem, símbolo do

repouso, convite ao repouso”(BACHELARD, 1999, p. 17-18). Contudo, há a chegada indesejada dos ciganos, compreendida como prenúncio de uma possível catástrofe:

Marietta entra
 na sala
 e grita quase sem ar
 (sua voz ressoa)
OS CIGANOS CHEGARAM!
 (SILVA, 1999, p. 202)

Anuncia-se, novamente, o perigo para a família, como se estabelecem o enigma e o mistério, por meio da imagem dos ciganos, que acena para o fluir da poesia.

Ademais, há o último poema que fecha a saga, intitulado “Posfácio”, que se reimagina o mito de Orfeu, solicitado mais uma vez. As evocações de um tempo antigo são marcadas pela esfera mítica e mística que é pensada e articulada pela linguagem e pelo ritmo, como se vê:

POSFÁCIO

Orfeu pousa a óctupla lira
 A aldrava ressoa

(A crônica decerto
 será abafada
 pelo século estrídulo)

Os olhos postos em Orfeu
 a hieródula se afasta

Bem sabe
 que a música entrará nos recintos
 por vós guardados
 nas alcovas úmidas
 nos espelhos opacos
 de nada refletirem
 senão nódoas do passado

cintilações súbitas:
 a evolada beleza
 de virgens
 senhoras

o rosto cúpido de homens
 seus pecados
 e a face do sacerdote
 do santo

cuja imagem
 resplandece
 no centro da panóplia
 (SILVA, 1999, p. 202)

O vocabulário leve e faceiro imperado na rememoração das histórias é substituído por um léxico pesado, hierático, necessário em uma cerimônia imemorial. Tudo se encerra em torno da sapiência deificada que se manifesta, a começar pela linguagem que pelo ritmo figurado, pelas rimas internas e por fortes assonâncias marcadas pela vogal “o” como se as ações se fechassem em torno do mito: “Os olhos postos em Orfeu”, “O rosto cupido de homens”. A música ecoada não faz mais alusão à festa, mas a um ato solene, altissonante, que sobrepuja o natural e acena para uma atmosfera mergulhada no sagrado.

O primeiro verso anuncia a chegada de Orfeu, o eminente cantador que perpassa a porta, metonimicamente, figurada pela aldrava, imagem já auferida no primeiro poema do livro “A porta”, que em seu significado de fechadura, ferrolho traz uma relação de contiguidade com a ideia de abertura, de acesso: “Orfeu pousa a óctupla lira / a *aldrava* ressoa”. (SILVA, 1999, p. 203. Grifo meu).

Infere-se, então, que esta porta é a mesma aldrava que a voz poética, no poema inaugural, tenta abrir, porém se vê impossibilitado. Certamente, são possíveis tais associações, visto que as imagens confluem para essas interligações como se vê nos versos de “A porta”: “Arco etrusco / lanterna alta / **aldrava** / Bato à porta da origem / lá /onde nenhum passo ressoa / vindo ao encontro”. (SILVA, 1999, p. 187, grifo meu). O sujeito lírico se assume enquanto força mítica autorizada a visitar os mundos ínteros, como num ritual de iniciação.

Ademais, há em torno do uso do significado de “aldrava”, em ambos os poemas, a mesma noção de viabilidade ao numinoso. Contudo, no primeiro poema, a porta está fechada, totalmente inerte, o que representa a negação cabal da impossibilidade de acesso, embora seu significado prescindia a transposição. No caso do poema “Posfácio”, o ressoar da aldrava precede a entrada do semideus, Orfeu. O verbo “ressoar” é também repetido em ambos os poemas, mas com sentido diferente, por exemplo, em “A porta”, “o ressoar” liga-se à ausência de comunicação entre os mundos (profano e sagrado) enquanto que em “Posfácio”, “o ressoar” condiz com a transmissão e reflexo de toda ação numinosa deflagrada por cada ato do sacerdote.

Dessa forma, compreende que o universo numinoso invocado no primeiro poema e limitado pelo arco etrusco é o mesmo templo, consagrado a Orfeu, descrito neste poema que fecha as crônicas poéticas dessa família ancestral. A voz poética, transfigurada em novo Orfeu, desce pela porta da memória, abrindo-se à palavra poética a fim de propor a união entre o universo numinoso e o mundo profano.

No último poema, contudo, não ressoam gritos nem risadas desse povo presentificado nos versos. As canções entoadas ao redor das fogueiras foram substituídas por outras

melodias, a música órfica, embalada pelo tempo, “pelo século estrídulo” (SILVA, 1999, p. 203). A força e o poder do sacerdote são presentificados na música da óctupla lira capaz de adentrar nos espaços mais escusos e encobertos, descritos no poema como “alcovas úmidas”. Tal imagem aponta para a ideia de espaço inóspito parecido a um túmulo: “Bem sabe / que a música entrará / nos recintos / por vós guardados / nas alcovas úmidas / nos espelhos opacos / de nada refletirem / senão nódoas do passado / em cintilações súbitas” (SILVA, 1999, p. 203).

Outra imagem singular é a “dos espelhos opacos”, instrumentos descritos como turvos e sombrios, cujo conteúdo refletido, condizente com o modelo mensurado, retrata a negação de uma interligação comunicativa com o presente, pela carga do adjetivo “opacos”, que representa a difícil representação, ou melhor, a turva mimesis. Por isso, a única perspectiva de reflexo são as “nódoas do passado”. O vocábulo “nódoas” carrega um sentido negativo, referindo-se às manchas, aos crimes das gerações passadas evidenciados nos versos de todas as crônicas que, no desfecho, são retomados, e contrapõem-se, dialeticamente, com a pureza das virgens propagadas pelas “cintilações súbitas: a evolada beleza / de virgens” (SILVA, 1999, p. 203) no templo. Como se fosse num julgamento, os pecados cometidos por homens gananciosos são acaroados pela resplandescente imagem do sacerdote “no centro da panóplia” (SILVA, 1999, p. 203). Isso, com efeito, evoca toda a supremacia e potência da figura mítica.

O resplandecer da figura divina contrapõe-se às imagens negativas refletidas pelos “espelhos opacos”, as “nódoas do passado”. Há um confronto entre o profano referendado pelos pecados cometidos com inexorável poder da imagem sagrada refletida no centro da panóplia. Além disso, há de se considerar que o escudo se transforma em ponto fixo, radiador numinoso, centro que ganha destaque mítico por refletir a imagem de Orfeu, o sacerdote, aos homens. Cintila-se o poder numinoso diante das transgressões humanas que conseguiram trespassar a porta rumo à imortalidade.

Ressoa, por meio deste poema e no conjunto da obra dorian, uma notável relevância dada à tradição religiosa órfica, sendo o mito transformado em potência que justifica a ação da linguagem na composição das crônicas. Há um desejo de ressurreição das imagens passadas retratadas nas estrofes para que elas possam retornar em formas poéticas, em crônicas líricas, vencendo a inelutável finitude encerrada pela morte. Possivelmente, num contexto ampliado acerca do mito, na Grécia antiga, vê-se que a ascensão das cerimônias órficas foi determinada pela tentativa de comunicação com o mundo dos mortos ou mesmo de transpor a morte e de vencê-la. Por isso o mito ganhou magnitude em relação às demais esferas míticas, ao deixar de ser discurso para se tornar estrado mítico.

Diante disso, como afirma Luiz S. Krauz, o culto órfico, espólio do mito, tornou-se o mais importante rito, descrito como a religião mais genuína relatada na antiguidade grega, cujos rituais tinham um destino especial de celebrar inefabilidade do destino, tornando-se cerimônias tão populares que “passaram a ser aplicados a propósitos terrenos, e os que participavam de suas iniciações e rituais esperavam todas as benesses destes mundos – como saúde, riqueza, colheitas abundantes, sorte nas viagens marítimas, uma vida agradável e longa” (KRAUZ, 2007, p. 161).

No poema, a ligação estreita do ritual órfico é a incontestável luta de fazer prevalecer a memória como ação contrária à morte, num intento de um poeta que almeja o viver – mesmo que essas reminiscências sejam aportadas como manchas, pecados. A arte é uma tentativa de vencer a morte. Não importa, é preciso relembrar e reimaginar por meio da música órfica que autoriza a palavra poética a perpetuar as lembranças nos mais inabituais espaços, trazendo à tona as histórias das origens. Assim, a poesia ou música órfica é “capaz de introduzir mudanças no mundo pela sua imagem, isto é, pelo 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 novas forças e transformando suas existências destinos” (KRAUZ, 2007, p. 161). Mesmo que essa busca órfica se configure em reflexos solidificados no escudo do sacerdote, fenômeno fugaz, mas que presentifica o sagrado. Por outro lado, não são de reflexos e de sombras arquetipais que incitam a linguagem na ordenação do dito poético? De igual modo, é nessa esteira de lances rápidos e instantâneos que se compõem os retratos por meio de uma fusão entre o real e o irreal.

3.5 Retratos de Conchas: formas singulares de um lirismo

Nesta seção, opto por apresentar alguns outros poemas-retratos, a fim de intentar encontrar um contato mais corpóreo ao referendar um tempo mais presente em que são exaltadas as gerações mais contemporâneas por meio da palavra poética, que é, como afirma Gaston Bachelard, o acertado caminho para o “mimetismo da espontaneidade” (BACHELARD, 1990, p. 27). Ressalta-se que o mimetismo mencionado por Bachelard não se refere à imitação, mas sim um meio de tornar a linguagem poética um apoio fundante para um vivo imaginar que concebe o passado atrelado aos instantes poéticos, fazendo das imagens-palavras uma adaptação, uma reinvenção sem se prender às definições tidas como verdadeiras, “subitamente desembaraçado das responsabilidades da significação”

(BACHELARD, 1990, p. 27). Há um poema que registra toda essa discussão, o que faz com que os poemas sejam definidos como “versão figurada”:

EMMA E FILHAS

Os retratos começam a falar
de um modo diferente
como se fossem eles reais
e os outros impostores

Emma
beleza eterna
egressa de Pompéia
entre melancólica e sensual
sua boca sem igual
sem igual
sem igual
O retrato de Emma: uma idéia platônica?

Respondem as filhas
(principalmente Diva)
Não!
Era bela
sim
mas sem realidade viva

Era bela
(mas que negligência
No vestir-se!)
Era
a generosidade
(não querendo ser
nem parecer)
e como era inteligente
Emma!
Os doutos a procuravam
para ouvi-la
como a uma Sibila

Sua escolha
as duas filhas
seu quinhão de amor
Nunca se lamentou
que sua realeza simples
era ser feliz
sem condições
Diva
de olhos de veludo
e um quase sorrir
Obediente
inteligente
(mas imprevisível)

nos recantos do ser
 Quem é você
 Diva?
 Eu não sei dizer
 Mas se a abraço
 e a pressinto
 então bem sei
 bem sei

Dora
 na escola
 nota baixa em todas as matérias
 Distraída
 (Emma dizia)
 nem tanto
 mas desobedecia
 era um bicho carpinteiro
 (habitante mitológico
 do travesseiro de marcela)
 que gostava dela
 seu irmão de insônia
 e de imaginação

Emma contava para as filhas
 a mesma estória
 que ouvira de Marietta:
 a estória dos Bulliaris
 em versão figurada:
 o santo e o depravado
 o bem e o mal
 a luz e o pecado
 (tudo isso misturado)

Na foto
 Diva é a menina
 dos olhos de veludo

Dora
 fita branca no cabelo
 tem o ombro desnudado
 (requinte da fotografia)
 E é ela quem relata
 – sonho e realidade –
 A estória dos Bulliaris
 como a compreendia
 (SILVA, 1999, p. 205 - 207)

Esse poema descreve três gerações figuradas por quatro mulheres, Marietta, Emma, Diva e Dora. As estrofes dividem-se em retratos e são eles que evocam as imagens: “Os retratos começam a falar / de modo diferente”, em análises entrelaçadas com a voz poética que dialoga com as imagens desenhadas em palavras. Entre versos desalinhados e entrecortados por abruptos encavalgamentos, as mulheres vão sendo desenhadas por meio de uma sintaxe condicionada por interrogações e exclamações num fluxo poético e em tom de

elevada encenação. Ressalta-se que em tais caracterizações concentram-se mais detalhes psicológicos do que em referências físicas, como se as fotografias pudessem desvelar o interior.

Emma, a matriarca, detentora de uma beleza advinda da memorável e antiga Pompeia, é mãe de Dora e Diva. Descrita como uma mulher “melancólica e sensual”, expõe em seus traços uma “realidade viva” que se contrapõe ao ideal de beleza platônica. Sua fotografia alude a uma mulher sábia, generosa e muito amorosa com as filhas, o que lhe confere contornos míticos ao ser comparada com a sacerdotisa Sibila: “Os doutos a procuravam / para ouvi-la” (SILVA, 1999, p. 204). A mãe eleva-se em um ser essencial que se funde com a beleza mítica.

O segundo retrato descreve Diva como um ser de gênio perspicaz, detentora de um olhar que dialoga com meio sorriso, possivelmente herdados da mãe, os quais guardam a sagacidade e a inteligência. Por outro lado, a terceira fotografia é a de Dora. Menina alheia à realidade, o que justifica o seu refúgio no mundo dos sonhos e da imaginação e a sua ligação a seres irreais: “era um bicho carpinteiro / (habitante mitológico / do travesseiro de marcela) / que gostava dela / seu irmão de insônia / e de imaginação” (SILVA, 1999, p. 205).

O último retrato a ser observado é o de Marietta, mãe de Emma, e este não revela contornos descritivos, não há nenhum determinante evocado que descreva a avó. Contudo, a matriarca é elevada como a grande portadora e divulgadora das histórias “em versão figurada” (SILVA, 1999, p. 205). É por meio dela que o passado toca o presente e ganha fortes contornos, delineados por motes dicotômicos, “o santo e o depravado / o bem e o mal / a luz e o pecado/ tudo isso misturado” e abarcado nas “estórias dos Bulliaris” (SILVA, 1999, p. 205), compondo infintas variantes das “estórias”. Por outro lado, o processo criativo é motivo de reflexão ao final dos versos ao ser representado pela oralidade das histórias narradas pela avó à neta, Dora, que colhe essas versões e, então, tece os poemas em forma de retratos. A menina que parece distraída atenta-se aos detalhes narrado, fazendo com que a voz oral se transforme em escrita poética. O sujeito empírico é evocado, retratado, aparentemente, como distante dos conhecimentos deste mundo, porém sedimenta pela capacidade de sonhar e reimaginar as histórias de seu povo em singelo lirismo: “Dora / fita branca no cabelo / tem o ombro desnudado / (requinte da fotografia) / E é ela quem relata / – sonho e realidade – / A estória dos Bulliaris / como a compreendia” (SILVA, 1999, p. 205).

Dessa forma, os componentes básicos para as crônicas dos *Bulliaris* são mais uma vez apontados: sonho e realidade. Por meio da imaginação, atmosferas oníricas são tocadas e proporcionam singulares modulações criativas pela linguagem que encontra espaço livre para

se desenvolver. Assim, é pelo processo construtivo do imaginar que os sonhos se transformam em valores estéticos, como bem asseverou Bachelard. A poeta resgata imagens solidificadas em seu inconsciente e transforma, pela via da linguagem, a história de seus antepassados em uma pura experiência estética. Assim, por meio da leitura, o mundo das origens se abre para o leitor que toca o psiquismo da poeta, ao lançar mão das palavras-imagens intelectualmente trabalhadas, forma pela qual a poesia se universaliza. Segundo Bachelard, “diante dos devaneios dos poetas, o leitor se descobre um poetizador” (BACHELARD, 2009, p. 22).

Em uma análise conjunta dessa obra, vê-se, portanto, uma composição esmerada dos poemas-retratos, que intenta encontrar marcas de contato entre todas as gerações num ciclo contínuo movido pelas palavras. As gerações vão sendo anunciadas em cada poema por meio de um entrelaçamento airoso bem pensado que fulgura o modo fino de apresentar toda a saga poética desde tempos arcaicos que se solidificam em momentos íntimos no presente e fruídos pelo processo amplo de leitura, o que abarca poeta e leitor.

A estrutura dinâmica da poesia de Dora Ferreira da Silva conflui com as discussões acerca da linguagem intelectualizada e reimaginada por Bachelard em seu último livro, *Fragmentos da poética do fogo*. O filósofo ressalta, por meio dos estudos dos devaneios poéticos, que se pode perceber os germes da estrutura ontológica do modo de fazer poesia a partir dos devaneios do poeta que se expandem. Com o estudo das imagens poéticas é possível “apreender o momento em que a linguagem quer ser escrita. Quando se conhece a felicidade de escrever” (BACHELARD, 1990, p. 34). Em *Retratos da origem*, essa íntima entrega ao universo do dito genuíno da poesia é notável; é uma rendição ao lirismo que se faz “de corpo e alma, mão e obra” (BACHELARD, 1990, p. 34) empreendido pela imaginação que quer captar o percurso ancestral da família da poeta em instantes do imaginar poético.

Ressalto, também, que essa perspicácia em lidar com a palavra faz-se presente nos seis poemas, intitulados “Conchas”, cuja contemplação se volta ao passado de origem de Dora, sua terra natal. Segundo José Paulo Paes, focaliza-se nesses poemas a “sequência brasileira da crônica dos Bulliaris, agora sob o signo do regresso à casa paterna, o tema nostálgico do *ubi sunt*” (PAES, 1999, p. 411). Contudo, o regresso não se faz sem tensão. Há uma luta irremediavelmente imposta pelas palavras diante do estado presente da cidade verificada pela voz poética, que expressa em um desconcerto lírico quando a voz poética se depara com um espaço que não é como o que consta de sua memória. As imagens contempladas no regresso a Conchas não coadunam com as lembranças passadas retidas pela alma de quem conduz o lirismo:

– a de olhos formosos –
Só vista em fotografia
com seu ramallete de sete filhos

Vejo o poente pelo gradil
do ipê florido
escuto a concha acústica da alma
sua aragem
sua viagem
seu partir sem mercadorias
sem mapas
(Saturno me seguia)
E um tropel de estrelas

Em mim
doidamente
uma fome lancinante
de infinito
(SILVA, 1999, p. 215-217).

A poesia quebra o silêncio na tentativa de mensurar os sentimentos da voz poética ao retornar à terra natal, Conchas. Acompanhada e protegida pelo Deus patrono dos latinos seus ascendentes, Saturno “e um tropel de estrelas”, a voz poética percorre, melancolicamente, as ruas que denunciam mudanças, resultados de uma organização sistematizada diferente de outrora: “ruas calçadas / numeradas / para ninguém se perder incluindo almas insones”, (SILVA, 1999, p. 216). As imagens capturadas pelas sensações da voz poética que vagueia procurando ver, cheirar, e sentir não interagem com suas antigas sensibilidades, retratos trazidos na memória. O seu vagar pelas ruas faz da voz poética uma andarilha, uma cigana como os seus antepassados, intensificado o seu desvario de não mais reconhecer sua terra natal. A ordem estabelecida pela modernidade, “préstimos da Prefeitura”, não encontra nexo com as impressões íntimas, desencadeando inquietações e atordoamentos durante o périplo: “O município virou cidade / – tão sem graça / meu Deus” (SILVA, 1999, p. 216).

No museu recém-inaugurado, a voz poética depara-se com as lembranças do avô Luigi Locchi, sujeito honrado que compartilhou seus conhecimentos sobre cura e medicação com o povoado, dedicando-se a “apagar dores anônimas” (SILVA, 1999, p. 216). Segundo os versos, Locchi andava léguas no lombo de um burro a fim de servir-se de médico a tantas pessoas necessitadas de tratamento. Por outro lado, as lembranças ganham contornos angustiantes quando a voz poética questiona o nome do avô preso, imóvel a uma placa, ressignificando uma inerte praça da cidade “benemérito / é placa de uma praça” (SILVA, 1999, p. 216). A letargia da descrição do homem homenageado parece não harmonizar com o dinamismo

vivido pelo avô em sua saga existencial. A memória da poeta é o infinito, é o coração, é a palavra poética, elementos que se contrapõem ao estático, que está parado no tempo.

Percebe-se, nos versos, que as imagens revisitadas são contestadas quanto ao fato de não serem reais. O tempo parece ter falseado a cidade, transformando-a em outra. As pessoas, inclusive, são retratadas sem vigor como “almas insones” (SILVA, 1999, p. 216), como se fossem aparatos sem vidas, sem significação aos olhos da voz poética. A linguagem é tensionada, o que provoca uma crescente inquietação, que faz emergir pelo lirismo uma outra ressignificação da cidade pelo viés da discordância e do desalento, o que corrobora para que se funde uma densa carga lírica na construção poética.

O percurso que se faz pela cidade é alimentado pela inquietude e aflição da voz lírica transposta pela forma enviesada dos versos soltos e irregulares, pelos arranjos rítmico-linguísticos que buscam recompor impressões do retrato da cidade. Assim, desenha-se a visão do improvável de “conchas do um mar hipotético / de Conchas” (SILVA, 1999, p. 216). O espaço torna-se asséptico, tecido por imagens estéreis de árvores sem frutos: “Onde as romãs e as maçãzinhas ácidas do quintal? ” (SILVA, 1999, p. 217). Conchas passa a ser identificada pela ausência de pessoas, de odores e de gostos. A lembrança da avó Marietta é mais uma vez evocada a partir de uma imagem escura e amorfa: “Lembrança ultra-sépia”, “só vista em fotografia / com seu ramalhete de sete filhos” (SILVA, 1999, p. 217) que, paradoxalmente, opõe-se ao ipê florido cuja abundância de cor é o destaque. Todavia, a recordação do ipê não promove apaziguamento, pelo contrário, acarreta um intenso sentimento de desolação. Em verso único e solto, o “Nada” (SILVA, 1999, p. 217) torna-se mais palpável que o real, por isso, a voz poética se agarra às hipotéticas imagens inexistentes do mar, dos frutos, das plantas, dos parentes que não mais existem na cidade.

A recordação de um mar irreal, ressignificando o próprio nome da cidade “Conchas” e a imagem da “concha acústica da alma”, intensifica a angústia marcada pelo que não é: lembranças de um tempo que não se presentifica na cidade, materializando na afirmação íntima e angustiante do poema: “Em mim / doidamente / uma fome lancinante / de infinito” (SILVA, 1999, p. 217). Trata-se de vestígios de experiências vividas e concretizadas em imagens que parecem ter sido sucumbidas pelo tempo.

“Conchas” é nome emblemático que carrega uma simbologia cheia de valorização estética. Além de nomear o berço de origem, retrata também o interior da voz poética ganhando a insígnia de “concha acústica da alma”, o que desvela o seu estado emocional, uma crise que confabula o interior de seus pensamentos e o exterior que é observado e sentido. Assim como a poeta almeja o que não existe mais, é preciso que ela reinvente, que ela teça

uma nova poesia para *Conchas*. Aparentemente simples, a concha é uma imagem que guarda seus complexos, como afirma Gaston Bachelard em *A poética do espaço*, ao ser tomada como símbolo máximo da habitação e refúgio, principalmente, se estiver vazia (BACHELARD, 2012, p. 119), pois sempre fará alusão à casa que fora ocupada. Encerra também inúmeras variações, como o devaneio do repouso, da solidude, da autossuficiência e, em especial, a da dialética do interior e do exterior, como mencionado. Essa última ambivalência pesa sobremaneira na análise do poema e expressa toda a intelectualidade da poeta ao solidificar seu poema a partir dessa imagem, um sinal que se abre para um mundo poético de imagens.

A cidade de origem torna-se um espaço irreconhecível por um habitante que não concebe mais experiências ali: “Fui àquele canto / espiar as conchas do mar hipotético / de Conchas / antes do começo / plantas de pedras / fósseis / tudo duro!” (SILVA, 1999, p. 217). Não havendo interação, a voz poética volta-se para a concha oculta do seu próprio ser, recolhendo-se em si mesma. Há nessa imagem a dialética do oculto e do manifesto em que o ser na “imobilidade de sua concha, (...) prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser” (BACHELARD, 2012, p. 123) ao voltar-se inteiramente para si mesmo, numa fuga do mundo para si.

No ensaio *O homem e a concha*, Paul Valéry discorre sobre o seu fascínio diante do mistério que perfaz a composição das conchas que ganha dimensão rumo ao ato poético. O poeta francês ressalta o seu embevecimento diante da matéria e sua dissimetria desse molusco fazendo uma analogia à criação lírica. A formação natural e extraordinária desse ser provoca logo a indagação quanto ao “aspecto de *intenção* e de *ação*” (VALÉRY, 2007, p. 95), levando, segundo sua reflexão, à pergunta ingênua, porém, incontornável, a respeito da explicação do fazer dessa espécie: “Quem fez isso então?, diz-me o instante ingênuo. Meu primeiro movimento de espírito foi sonhar com o *Fazer*” (VALÉRY, 2007, p. 95). Assim, diante de todas essas observações impetradas por Bachelard e Valéry acerca dessa imagem, intensifica o enigma que ronda a ordenação de um sistema aparentemente simples e natural de um ser inofensivo que é a concha.

Na poesia de Dora, os poemas dedicados à cidade natal, Conchas, se diluem em contestação e não homenagem. É como se o leitor estivesse diante de retratos não almejados, quase que irreconhecíveis, fazendo do berço de origem uma ideia de não habitação, não acolhimento. Por outro lado, o poema se constrói em vigor e em exuberância de linguagem, contradizendo realidades que não comungam com os anseios da voz poética. É a arte que nasce da rejeição do objeto da mesma forma que se define uma obra pela incompreensão do seu processo, como reflete Valéry diante dos mistérios que rondam o processo de fabricação

da concha: “trata-se apenas de eliminar de nossa profissão todos homens *menos um*, em cujo mistério íntimo encerra-se o enigma intacto” (VALÉRY, 2007, p. 99, grifos no original).

Como instiga reflexões que acenam para o modo de fazer poesia, a imagem da concha abarca todo o desejo de pertencimento discutido e trabalhado nos poemas. Em ambos, portanto, passam a ser conchas os retratos compostos pelas palavras-imagens e transformados, concomitantemente, em espaços de expressão e de moradia que se desprendem do poeta e ganham autonomia pelo labor linguístico. Em “ConchasIII”, a discussão metalinguística ganha contornos mais intensos:

CONCHAS III

(...)

Ai

Conchas não há mais
 nunca mais
 ou é um sabor de ter mentido
 esquecido
 e imaginado demais

PROCURA-SE

Conchas
 a de minha estimação
 entre outras coisas desaparecidas

ou

PERDEU-SE

Conchas
 Gratifica-se a quem
 a encontrar.
 (SILVA, 1999, p. 218)

Além do tom jocoso promovido pelos verbos “procura-se” e “perdeu-se”, linguagem que remete às transações comerciais de coisas visíveis e manipuláveis, sentido expresso no prosaísmo dos versos, aferindo-se a anúncios de classificados, evidencia-se a ausência de limite ou fronteira sobre o que é realidade e fantasia, o que fica evidenciado pelas expressões “ter mentido / esquecido / e imaginado demais” (SILVA, 1999, p. 218). O confronto entre Conchas do presente, solidificada pelo real, e Conchas cidade imaginária de um passado memorável se intensifica. Entre o real e a imaginação, onde está Conchas? De todo modo, está perdida, só existe pela linguagem, cujo labor lento e seletivo como do “catar conchas”, o encontro entre a imagem e a palavra, vão restaurá-la.

Por outro lado, por meio desse embate lírico surgem outros retratos consolidados em experiências poéticas que ganham contornos vários quando reimaginados pelo leitor nas

leituras dos versos. Em suma, a cidade de origem torna-se possível por meio do devaneio poético que acaba sendo fruída e reinventada por novas imagens poéticas, movidas pelo trabalho da linguagem que alcança o leitor.

Nesse sentido, Michael Hamburger reavalia as questões levantadas por Hugo Friedrich acerca do sujeito empírico e o sujeito e destaca que há uma relação encantatória entre as experiências empíricas associadas ao trabalho com a linguagem: “a dependência [da palavra] está relacionada ao envolvimento do poeta com a história e com a ciência, à transcendência pelo atalho mágico que leva de volta à natureza e à unidade primitiva da palavra e da coisa” (HAMBURGER, 1968, p. 61). É por isso que o crítico questiona a categórica despersonalização do sujeito ambicionada pelos simbolistas e propagada por Hugo Friedrich. Segundo Hamburger, o mais apropriado seria ampliar a definição acerca das diferenças entre sujeito lírico e sujeito empírico por meio da noção plural de representação: “os poetas, de Valéry a Pound e Pessoa, fizeram um uso mais amplo e variado dessa liberdade. A verdade da poesia se tornou inseparável do que Oscar Wilde chamou de “a verdade das máscaras” (HAMBURGER, 1968, p. 86).

No poema, instaura-se uma atmosfera reflexiva, tensionada pelo modo de fazer poesia que transcende à noção de realidade. Em meio aos seus próprios questionamentos, a voz poética concorda que “Conchas não há mais / nunca mais” (SILVA, 1999, p. 218), resta somente algumas reminiscências embaladas pela imaginação e um desejo intenso de reencontro com a cidade de sua infância: “PROCURA-SE / Conchas / a de minha estimação / entre outras coisas desaparecidas”. (SILVA, 1999, p. 218). Afinal, acerca do construto poético, postulado por Nietzsche, Heidegger e Bachelard é que se move o desejo de leitura daquilo que se perdeu numa tentativa de reconquistá-lo pela via onírica da poesia em que é o “viver o não vivido, abertura de linguagem” (BACHELARD, 2012, p. 15).

No penúltimo e último poema, “Conchas V” e “Conchas VI”, as imagens são guiadas pela lembrança calma de um rio que passa ao fundo da cidade:

CONCHAS V

(...)

No fundo

a cidade

PANTA RHEI

com lodo

como um rio corria

seu rio de alvenaria

esquecimento

e um ipê florido

(SILVA, 1999, p. 221)

CONCHAS VI

(...)

CONCHAS ENFIM RECUPERADA
em permanência e beleza
adeus esquecimento!
O céu é sempre e calma
(SILVA, 1999, p. 221)

As imagens seguem o movimento cíclico das águas correntes do rio que passa ao fundo da cidade, eclodindo na expressão *Panta rhei*, que alude para o pensamento de Heráclito, enfatizando o movimento contínuo do Cosmo destacado pela fluidez do rio que, paradoxalmente, transforma-se mas permanece rio. O dinamismo natural representado pelo rio, pelo mar, pelas árvores, pela terra e pelo ar promove uma interação da voz poética com a natureza, que abafa, de certa forma, sua angústia diante do esquecimento, possibilitando o reencontro com a cidade de origem: “CONCHAS ENFIM RECUPERADA” (SILVA, 1999, p. 218). Isso porque, mesmo que não pareça, a cidade ainda é a Conchas de sua infância.

Segundo Heráclito, a autocriação do Cosmo é regida pela harmonia dos contrários, por isso “nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos” (HERÁCLITO, 2012, p. 141). Não existe continuidade sem distensão e, de acordo com a interpretação de Costa acerca dos fragmentos do filósofo pré-socrático, “o cosmo se destrói e se faz continuamente, alterando-se para continuar a ser o mesmo” (HERÁCLITO, 2012, p. 180). Tal compreensão destaca a autonomia da Natureza e a sua dinâmica de autocriação: “o rio passa e flui para afirmar-se continuamente como rio, sempre o mesmo porque lhe afluem sempre ‘outras e outras águas’” (HERÁCLITO, 2012, p. 180). Nesse viés, a poeta também segue o seu percurso, inserindo em sua poesia a noção de “*Panta rhei*”, em que tudo se move pela influência autônoma do Cosmo.

Trata-se de uma busca de harmonia entre um possível real calcado no presente com a beleza do imaginar por meio do fluir que permanece e transforma. Segundo os estudos de Abreu Bernandes (BERNADES, 2013, s/p.), a teoria heraclidiana acerca do eterno fluir viabiliza o entendimento sobre a concepção de várias realidades advindas da constante renovação dos elementos naturais pela tensão dinâmica do cosmos: “Heráclito acreditava no mundo como um constante devir. Esse devir seria uma forma de provocar a continuidade de um ciclo que poderia ser extensivo a todas as coisas. (...) Esse constante e eterno devir dito por Heráclito mostra como é a concepção da realidade” (BERNADES, 2013, s/p).

A solidez do esquecimento é renovada pelos arranjos rítmicos, ainda que ela não prevaleça diante do encadeamento temporal e do dinamismo dos elementos cósmicos reimaginados e sedimentados pela força da linguagem poética. Forma-se, por assim dizer, uma cadeia rítmica, cíclica do primeiro poema até o último dessa obra. Pelo jogo movido pela linguagem, surgem as crônicas totalmente remodeladas, como também Conchas, que mesmo em meio a tantas transformações é ainda o ambiente de aconchego e de sonho para a voz poética: “em permanência e beleza / adeus esquecimento! / O céu é sempre e calma” (SILVA, 1999, p. 221).

É tão forte a ideia de escoamento que a própria linguagem se torna líquida tanto em face da forma, do ritmo, quanto do conteúdo. No que tange à forma, observam-se os versos irregulares, dispostos como se estivessem em posição de cascatas, aos saltos, conduzidos por uma sintaxe ora amparada por marcadores prosódicos fortes, como sinal de exclamação e interrogação, ora marcada pela ausência de pontuação. O ritmo é fortemente composto pelas ações dos *enjambements*, das aliteraões, das assonâncias e das repetições que revelam um psiquismo totalmente hidrante que consolida tanto a potência do mar quanto a do rio fixados no contexto das imagens trabalhadas:

Vejo o poente pelo gradil
 Do ipê florido
 Escuto a concha acústica da alma
 sua aragem
 sua viagem
 seu partir sem mercadorias
 sem mapas
 (Saturno me seguia)
 E um tropel de estrelas

Em mim
 doidamente
 uma fome lancinante
 de infinito
 (SILVA, 1999, p. 215-217).

Dora cria uma poesia em que os arranjos linguísticos se fazem em fluxos hídricos, como afirma Bachelard:

A liquidez é, a nosso ver, o próprio desejo de linguagem. A linguagem quer fluir. Ela flui naturalmente. Seus sobressaltos, seus eixos, suas durezas são tentativas mais fictícias, mais difíceis no sentido de se *naturalizar*. (BACHELARD, 2002, p. 195).

Nesse último poema, ainda sobre a cidade de origem, a voz poética faz com que o rio e o mar coabitem o mesmo fluxo imagético e isso os eleva a forças pulsantes e vitais. Essa construção conclama, além da simbologia da concha que conflui com as águas doces e marinhas, outras imagens como a “terra vermelha”, os “salgueiros”, “os pássaros”, o “céu sempre e calmo”, para que numa união cósmica a beleza de *Conchas* pudesse reabitar novamente o coração da voz poética numa energia movida ao ritmo e à palavra. A busca da perfeição na composição poética por meio da forma, das imagens e o labor linguístico coadunando os elementos cósmicos não é um anseio somente de Dora Ferreira da Silva, mas de todo artista, como asseverou Valéry:

Nossos artistas absolutamente não tiram de sua substância a matéria de suas obras e só obtêm a forma que procuram através de uma aplicação particular do espírito, separável do *conjunto* do ser. Talvez o que denominamos *perfeição* na arte (que nem todos procuram, e muitos desdenham) seja apenas o sentimento de desejar ou de encontrar na obra humana essa certeza na execução, essa necessidade de origem interna e essa ligação indissolúvel e recíproca da figura com a matéria que me é mostrada pela mais ínfima concha.
(VALÉRY, 2007, p. 107, grifos no original).

3.6 A anábase como cânticos consagrados à Itatiaia

Na trilha desse itinerário poético, tem-se, a partir de agora, a passagem para floresta, Itatiaia, espaço que Dora Ferreira da Silva elege como centro místico de adoração, via experiência lírica que deixa de ser imersão e passa a ser anábase, subida em busca de outros devaneios. A poesia traduz em imagens a intrínseca confluência entre o homem, os deuses e o cosmos. Seguidos dos retratos-poemas sobre a cidade de origem, os dez cânticos condensam palavras-imagens em finas melodias, e se dissolvem em “Cantares do Itatiaia”, o que explode, de forma radical, a ideia fixa de retratos. Nesses últimos versos, as palavras traduzem-se em cantos místicos de um devir natural.

Enivalda Nunes Freitas e Souza ressalta a importância de Itatiaia na edificação de imagens que permeiam o conjunto da obra de Dora, destacando que a floresta não é apenas um tema que se faz em imagens espaços presente na poesia dorianana. Mais do que isso, trata-se de experiência com forças divinas, por isso há a configuração com cenários que são como genuínos paraísos: “o espaço utópico só pode ser presidido por ‘Deus’, uma vez que só na esfera do religioso o homem pode experimentar a totalidade” (SOUZA, 2013, p. 75). Nesses cantos, nota-se o desejo de recriação do paraíso, que de certa forma, segundo Souza, permite promover a harmonia cósmica” (SOUZA, 2013, p. 75-76).

Como já foi mencionado, Vicente e Dora Ferreira da Silva tiveram a oportunidade de vivenciarem esse estado atmosférico voltado para o numinoso em consonância com a natureza, vivendo de modo altruísta e coletivo numa fazenda nas redondezas da floresta. Foi nessa segregação voluntária e mística que, certamente, Dora aprendeu a olhar de forma singular e ímpar a natureza.

Resultaram dessa experimentação místico-poética os poemas fabulosos que são louvação dos detalhes da floresta. Mais uma vez o trabalho da linguagem ganha notoriedade como ordenação do devaneio poético no construto das formas e das imagens como mostram os versos do “Canto II”:

CANTO II

Águas despertavam
 A meu lado
 inventavas o dia
 nas sendas solitárias
 Árvores se perdiam na neblina
 e à cascata chegávamos
 – a lisa pele azul do rio –
 enquanto o sol fincava suas garras
 de onça adolescente
 na floresta

 Éramos parte desse mundo que acordava
 surpreso de ser tão belo
 e não sabê-lo
 senão na alma
 aragem
 que corpo era
 e resplandescia
 Amanhecia
 éramos manhãs
 e as outras manhãs
 páginas da mesma estória
 lida e relida
 soando sempre
 outra
 Reivento agora páginas
 que lemos juntos
 e pelo timbre
 vejo que estou
 só de ti
 Como reinventar-te
 se era eu
 tua canção?
 Que sol aquecerá
 se éramos um só calor?
 Despeço-me de tudo

a cada instante
 distraída de ser
 o que não és:
 eu
 próxima
 tu
 distante
 Incompleta sou
 querendo ouvir a música
 de outrora
 à sombra das árvores
 pois não vens com o peso do teu corpo
 O nada ecoa
 Éramos alguns:
 cada um
 muitos
 naquela vida em juventude
 Éramos o delírio de ser toda a floresta
 sem arrefecer
 findo o delírio
 Recuso-me porém
 a este fim de tarde
 sem a graça da misericórdia
 Solúveis em mim
 são estes caminhos vivos:
 misturo-me a eles
 ao Poema
 às palavras
 cálidas
 pulsantes
 que nos fizeram amar e rir
 cessando
 de repente
 Senda interrompida pela chuva
 (SILVA, 1999, p. 224 e 225).

A estruturação das estrofes continua a mesma, versos irregulares e entrecortados pelos fortes encavalamentos que persistem como escolha formal desde o primeiro poema de *Retratos da origem*. O poder melancólico das águas obstina-se nos cânticos por meio das palavras-imagens dos rios, das cascatas, dos lagos ao mesmo tempo que a natureza se personifica ganhando contornos marcantes nos versos: “Árvores se *perdiam* na neblina / e à cascata chegávamos / – a *lisa pele* azul do rio – / enquanto o sol fincava suas garras / de onça *adolescente* / na floresta” (SILVA, 1999, p. 224. Grifos no original). A beleza dos arranjos descritivos está na personificação das imagens, as quais se condensam num dinamismo dialético que aponta para o selvagem, que se harmoniza com as formas humanas sensíveis.

Quem revela cada detalhe dos elementos naturais é a voz poética, que descreve e sorve, por meio de verbos conjugados no presente e no pretérito, para assim entoar seu canto: “Que sol *aquecerá* / se *éramos* um só calor? / *Despeço-me* de tudo / A cada instante /

Distraída de ser o que não és” (SILVA, 1999, p. 224. Grifos no original). As ações fluem a partir do próprio dinamismo da linguagem, por isso há as interpolações dos tempos verbais. Dora, assim como Heráclito, segue os movimentos da água, do sussurro do vento, do trepidar do fogo. A sua poesia vive do instante da mobilidade dos elementos. Seus versos são livres como a própria natureza.

A floresta se transforma em cenário idílico a partir de cânticos-poemas movidos por anáforas, abundantes assonâncias e aliterações somadas às rimas internas que compõem todo o arranjo rítmico. E assim, em meio à comunhão cósmica, a voz poética empreende um diálogo com um interlocutor ausente a fim de rememorar dias vividos de forma tão especial: “Éramos parte desse mundo que acordava / surpreso de ser tão belo / e não sabê-lo (...) éramos manhã / e as outras manhãs / páginas da mesma estória / lida e relida” (SILVA, 1999, p. 224).

Os cânticos enaltecem a beleza da floresta ao mesmo tempo que revelam a melancolia que abate a voz poética, consequência da saudade que sente desse “outro” que se encontra ausente. Enquanto a floresta é enaltificada, arma-se, pela via da escrita, um jogo que move a linguagem assomado ao labor rítmico dado pela repetição dos pronomes “eu” e “tu”, o que marca sempre a ausência do outro desejado: “Como reinventar-te / se era eu / tua canção? (...) eu / próxima / tu / distante” (SILVA, 1999, p. 224).

Na construção das estrofes, a forma significa e sobressai na tentativa de intensificar a ausência do interlocutor. A supressão quase que total dos sinais de pontuação nos versos revela que a própria exposição das palavras-imagens ressignificam a prosódia e a melodia. Nota-se, também, a presença e a reiteração do uso dos pronomes indefinidos verificados pelos vocábulos, “tudo”, “cada” e “muitos”, que acordam com a inquietude trazida pela falta do outro expressa, com veemência, pela voz poética. É toda a linguagem requisitada para a ampla expressão dos sentimentos em direção à procura do outro.

Destaca José Paulo Paes, ao analisar estes cantos, o amálgama dos tempos verbais num imbricamento entre passado e presente percebido na “constante alternância do imperfeito e perfeito da rememoração com o presente do indicativo da sensação” (PAES, 1999, p. 412), acenando para a conciliação entre momentos de outrora e a realidade presente, que é a ânsia de transcendência do “eu” rumo ao encontro com o “tu” personificado na ausência do outro.

Faz-se necessário prevalecer a reminiscência não apenas como pensamento, mas como emergência de um presente perpetuado na escrita, em caminhos que se convertem em experiências e devaneios poéticos confluindo “ao Poema / às palavras / cálidas / pulsantes / que nos fizeram amar e rir / cessando / de repente/ Senda interrompida pela chuva” (SILVA,

1999, p. 225). A escrita torna-se consolo diante da dor causada pela ausência real enquanto se empreende o fascinante canto da floresta, esta que foi cenário de inúmeros acontecimentos delirantes do casal: “Éramos o delírio de ser toda a floresta / sem arrefecer” (SILVA, 1999, p. 225).

Em Dora Ferreira da Silva vê-se o mundo transformar-se em reino de linguagem lírica como afirmou Gaston Bachelard em *A poética do devaneio*:

o poeta obriga o mundo a converter-se, para além de um mundo do olhar, no *Mundo da Palavra*. (...) quando o poeta abandona a linguagem significativa pela linguagem poética, a estetização do psiquismo se torna o signo psicológico dominante. (BACHELARD, 2009, p. 178, grifos no original.).

Na perspectiva bachelardiana, o devaneio poético em Dora move-se a partir de tensões calcadas numa dialética contínua de harmonização entre a forma e o conteúdo imagético associados a um fino trabalho com a linguagem, recuperando traços de origem arcaica, mística e mítica. Nessa direção, a floresta Itatiaia torna-se palco numinoso que acolhe, simultaneamente, os sentimentos humanos e o sagrado, contrapondo-se ao estrado midiático e de ordem engajada tão prestigiados pela poesia contemporânea.

O lirismo de Dora Ferreira da Silva difere da corrente poética de sua época ao dar crédito a imagens simples, mas não menos exuberantes, como jardins, florestas, bichos, insetos, buscando no singular dessas existências pontos de contatos hierofânicos. Sobre os “Cantares do Itatiaia”, Paes afirma que a composição poética desses cantos “se insere na tradição milenar da poesia bucólica, cujos idílios, por terem como cenário obrigatório o prado ou o bosque, articulavam numa mesma equação a felicidade amorosa com a vida o seio natureza” (PAES, 1999, P. 412).

Em “Cantares do Itatiaia” fica evidente a comunhão perseguida por Dora Ferreira da Silva rumo a uma trajetória sacra. É por isso que a ênfase imagética oferecida sempre se refere às minúcias de seres desenhados por palavras-imagens singulares que negam um mundo consumista ou tecnológico. A poesia de Dora não evoca emergências de cunho capitalista ligadas a imposições supérfluas e nem faz de sua poesia espaço de intensas conferências contra tais contingências. Pelo contrário, sua lírica compreende os eventos históricos por meio do viés mítico, o que faz ressoar pelos impulsos todo o desejo de uma comunhão deificada mesmo diante de tantas diversidades profanas, como se vê no “Canto IV”:

CANTO IV

Panta rhei

diz a floresta
 rios fluem
 enroscadas serpes
 nascem folhas
 em forma de violas
 para a seresta
 Mais rápida corre a vida
 que os pensamentos
 ela é uma festa
 lábil
 ágil
 e seus ornamentos
 são simples:
 um pássaro bebe
 na poça límpida
 e no olho-cristal de um serelepe
 resplandece o universo

Passa o vento
 arrastando um manto
 de folhas secas
 assustado
 Sussurra que um corretor de imóveis
 surpreendeu Ártemis
 mais bela do que nunca
 após o banho
 numa clareira
hic et nunc!

Um serelepe
 (versado em mitologia)
 tudo vira
 desesperado
 Bombas! O que restaria
 agora
 de homem e floresta?

Entre as árvores
 o corretor
 fincara a placa explícita:

VENDE-SE O PARQUE NACIONAL DO ITATIAIA

(...)

(SILVA, 1999, p. 227).

Há no poema uma intensa nostalgia expressa pela ânsia de um tempo primordial idealizado pela floresta que acolhe os deuses e a natureza numa ininterrupta convivência. Porém, a comunhão tem o risco de ser corrompida pela intervenção humana movida pela ambição capitalista, que imacula o universo natural e ofende os deuses, no caso representado

pela deusa caçadora, Ártemis, símbolo fundante da esfera selvagem. Assim, há uma completa desarmonia, como se vê a seguir:

Uma nuvem interceptou o dia
 O serelepe tornou-se pedra
 entre as lesmas houve correria
 Os pássaros esqueceram a unidade pré-caótica
 – de luz e de instinto –
 a que pertencem
 Greve na floresta?
 Alguém viu
 Ártemis afastar-se
 sorrindo
 (que os deuses se vão
 por desprezo)
 E com tristeza
 Esperou-se
 o outro dia
 (SILVA, 1999, p. 227).

Dora Ferreira da Silva concebe um lirismo relativo aos ideais de existência primitiva em que o homem se volta integralmente para a proteção do cosmos. Mircea Eliade afirma ser esse o mais importante desígnio inerente ao homem primitivo, a “responsabilidade no plano cósmico, diferente das responsabilidades para consigo mesmo” (ELIADE, 2008 p. 83), atitude contrariamente adversa da ordem ética e social que move o homem moderno. Assim, a poesia dorianiana concebe o sagrado em consonância ao cosmos e, assim, de acordo com Eliade, juntos formam uma “unidade viva e articulada de forma coletiva”.

Tudo se move para um fim coletivo, “uno”, simbolizando não somente a “soma de reservas de minerais e de energias físicas do planeta” (ELIADE, 2008 p. 83), mas uma integração mística e mítica. Dessa forma, a floresta Itatiaia, em sua plena elevação de montanha sagrada, instaura-se pelo jogo lírico como representação da possibilidade de se alcançar o sublime, a esfera sagrada.

Num intenso jogo poético, motivado pelo desejo de conhecer gerações pretéritas, *Retratos da origem* foi engendrado, segundo José Paulo Paes, por meio da “sondagem do Eu profundo até as suas raízes ancestrais com o encontro do ‘Outro’ através da experiência da plenitude amorosa”. Isso resulta na poesia hierofânica de Dora Ferreira Silva que “nos dá o melhor, no mesmo passo que se afirma como um dos pontos altos do lirismo meditativo em língua portuguesa” (PAES, 1999, p. 413). Fecha-se, então, o ciclo poético edificado pelas crônicas poéticas que tem início na catábese, mas que assegura o seu desfecho na plena

ascensão lírica por meio dos cânticos idealizadores de um perene paraíso. A imagem da floresta transforma-se em rebento da ação imaginante pelo fino trabalho com a linguagem. Nesse entendimento é que se compreende a imagem como a manifestação genuína do poeta. Daí a relevância em se dedicar um capítulo para a exploração do devaneio cósmico tecido pelas imagens poéticas de Dora Ferreira da Silva. É o que passo a apresentar neste instante.

IMAGENS POÉTICAS: UMA POESIA FUNDADA NA MATÉRIA SONHADA

4.1 Poliedros e mandalas: imagens de devaneios cósmicos

*Um poeta vem ajudar o sonhador, renovando as belas
imagens do mundo, o sonhador alcança a saúde cósmica.*
Gaston Bachelard, 2002.

Nos capítulos anteriores, foi meu objetivo tratar da dimensão da imaginação material a partir do jogo linguístico-poético que toma a palavra trabalhada como o centro do devaneio poético. Defendi que a imaginação material pertence ao âmbito de ações plurais que correspondem, segundo Gaston Bachelard, “à necessidade essencial de novidade que caracteriza o psiquismo humano” (BACHELARD, 2001, p. 2). Fundamentado nesse raciocínio, este capítulo tem como objetivo ressaltar a relevância das imagens na poesia de Dora Ferreira da Silva como o construto poético original e dinâmico do poema. As palavras-imagens vinculam-se à vida por meio das sublimações arquetipais vivificadas pelos arranjos linguísticos e são responsáveis pelo vigor e pelo movimento do lirismo dorianos na evocação dos elementos cósmicos: o ar, o fogo, a terra e a água.

O estudo e a exploração da imagem como cerne da vida física e psíquica fazem-se notáveis desde as primeiras publicações acerca da imaginação material. Segundo Bachelard, a obra poética que privilegia as imagens literárias tem o poder de revigorar a existência do leitor: “o livro que as contém torna-se subitamente para nós uma carta íntima. Elas desempenham um papel em nossa vida. Vitalizam-nos. Por elas a palavra, o verbo, a literatura são promovidos à categoria da imaginação criadora” (BACHELARD, 2001, p. 3). Há no conjunto da obra dorianos repercussões imagéticas que são como lanças a alcançar as almas dos leitores.

Imagens que se potencializam em forma de rios, pólenes, insetos, barcos, chamas, sol, lua, noite, mar, florestas, configurando-se, segundo Geraldo Mello Mourão, um “sopro inaugural [que] atravessa todo o *opus* poético” da poeta. (MOURÃO, 1999, p. 25). Esse ressoar imagético é uma façanha conquistada pelo trabalho intenso com a linguagem que numa laboriosa ordenação das imagens arquetipais transforma o lirismo dorianos num sopro musical que começa em *An-danças* e perdura até seus últimos escritos. Segundo Mourão,

assim é que se ouve sempre a mesma voz, nestas centenas de páginas, em que a poesia de Dora se implanta e se instaura como um indivíduo arquitetônico único, o mesmo da primeira à última página, em que o primeiro verso de *Andanças* (1948) – “vim rolando nas águas como pedra solta” – ressoa nos últimos versos do derradeiro canto (1997), em que o

poema aparece também rolando “no concerto desconcerto do mundo”. (MOURÃO, 1999, p. 26).

É pela estética da imaginação material que a obra de Dora se transforma em território raro ao exame das imagens, as quais que se abrem em devaneios poéticos e cósmicos. E cada construto imagético colhido dessa obra se revela em mensagem plural. Em *A poética do devaneio*, Gaston Bachelard, ao discorrer acerca do devaneio cósmico, afirma ser a imagem literária detentora de um universo próprio, ricamente esplendoroso de signos, capazes de “exprimir o todo do Todo”. (BACHELARD, 2009, p. 167). As imagens devem ser tomadas como ponderação máxima dentro do engendramento cósmico-poéticos e não como decorrências da percepção. Segundo os postulados da imaginação material, “uma única imagem cósmica lhe proporciona uma unidade de devaneio, uma unidade de mundo. Outras imagens nascem da primeira, reúnem-se, embelezam-se mutuamente. As imagens nunca se contradizem” (BACHELARD, 2009, p. 167).

Pautado numa intensa ressonância imagética e cósmica, o lirismo de Dora surge de uma fecunda ação imaginativa responsável por conduzir a poesia a um alto grau de universalidade pelo intermédio da plurissignificação das imagens. O trabalho com as imagens, assomado ao modo de escrever, deve ser comparado a um laboratório de intensas experiências com a palavra poética. São, portanto, responsáveis pela renovação do sentido. Pela leitura, o leitor compartilha do processo de criação poética oportunizado pelo ato imaginante referendado como o devaneio cósmico:

No decurso de intermináveis pesquisas sobre a imaginação dos “quatro elementos”, sobre as matérias que o homem sempre imaginou para sustentar a unidade do mundo, meditamos frequentemente sobre a ação das imagens tradicionalmente cósmicas. Essas imagens (...) crescem por si mesmas até atingir o nível do universo. Sonha-se com o fogo, e a imaginação descobre que o fogo é motor de um mundo. Sonha-se diante de uma fonte, e a imaginação descobre que a água é o sangue da terra, que a terra tem uma profundidade viva. (BACHELARD, 2009, p. 169).

Todo universo poético pode ser fomentado a partir do ressoar de uma única imagem. Segundo o fenomenólogo das imagens, o poeta ao engendrar uma imagem acaba concedendo o duplo imaginado, visto dar “ao objeto real o seu duplo imaginário, o seu duplo idealizado”, transformando a poesia em um cenário de expansão imagética, como se vê no poema de Dora, apresentado a seguir:

A PEDRA
MANDALA

Um poliedro (dizem) de cristal
oculta o múltiplo mutável
enigma da simplicidade.
De si mesmo feito como a vida:
origem matéria forma
reflexos de água
luz
lembranças de ar e terra
inverno e primavera.
Pássaros nele cantam
flores nascem
frutos amadurecem
e o poliedro (de um todo imaginado)
é de arestas finas
transparentes
o vento nele se instila
constante.
Desvela-o a madrugada somente
móvel
fluente
debatendo-se no Nada.
Eis o cristal tranquilo
claríssimo
onisciente
pura obediência do gota a gota
enfim configurado.
(SILVA, 1999, p. 364).

Solidificado numa só estrofe, este poema possui uma estrutura singular marcada por vigorosos *enjambements*, que dão ao pensamento uma sensação de elasticidade, gerando pela linguagem ondulações rítmico-semânticas. Escolhido como imagem central do poema, o poliedro é, em sua essencialidade, um corpo matemático que causou curiosidade e instigou uma série de pesquisas desde tempos primevos da geometria elementar, provocando, ainda, melindres. A imagem que delineia o poliedro se compõe de vocábulos opostos ao ser apresentado de modo lúcido em sua transparência “de cristal” ao mesmo tempo que detém o oculto assomado ao primário num “enigma da simplicidade” (SILVA, 1999, p. 364).

Indiferente às complexidades matemáticas, a poeta descreve a imagem geométrica numa fusão dialética do desigual a partir de vocábulos evocados por uma copiosa imaginação, o que faz dessa imagem ser o centro gravitacional do poema. A imagem literária é evocada de forma direta sem estar presa a desvios ou a recordações sentimentais da voz poética. Sua força e coesão são originárias no trato consentâneo com a linguagem, responsável pelo evocar de uma

mensagem nova, reconhecida por Bachelard como “um texto original da linguagem” (BACHELARD, 2016, p. 5).

O poliedro se apresenta como fundamento perfeito que reflete a magnitude da vida não humana como sendo substância primordial nascida de uma poesia que se abre a um cenário ilimitado por palavras-imagens. Tal imagem torna-se síntese dos elementos cósmicos, como a água, o fogo, o ar e a terra:

De si mesmo feito como a vida:
origem matéria forma
reflexos de água
luz
lembranças de ar e terra
inverno e primavera.
(SILVA, 1999, p. 364).

Figura geométrica, composto sólido, pedra, mandala, que, paradoxalmente, recebe a leveza do sonho a refletir na mistura de substâncias cristalinas, tranquilas e clarividentes com elementos voláteis, etéreos como pássaros, flores e o vento. Essa imagem, como descreve Bachelard, (BACHELARD, 2009, p. 167), apreende todo o universo poético: o duplo idealizado e o duplo idealizante, como se lê nas estrofes:

Pássaros nele cantam
flores nascem
frutos amadurecem
e o poliedro (de um todo imaginado)
é de arestas finas
transparentes
o vento nele se instila
constante.
(SILVA, 1999, p. 364).

Há uma transferência estética projetada por uma linguagem galvanizada pela imaginação que eleva, em potência maior, a figura geométrica em uma imagem poética sem que a noção dos conceitos matemáticos se perca. Pelo contrário, todas as congruências próprias desse corpo feito de arestas, ângulos, superfícies e vértices se solidificam nos versos como um “cristal tranquilo / claríssimo” nascido de uma natureza apolínea fonte de pura “obediência do gota a gota” que se funde em um projeto imaginado e sonhado pela voz poética.

Com efeito, este poliedro que se mostra possui outras reverberações como num abrir-se de linguagem em ampla significação, fazendo evocar a imagem da pedra que é também a mandala pelas vias do sonho e da arte. A linguagem transcende a consciência formuladora da

razão ao ser trabalhada pela imaginação que transforma o poliedro em símbolo poético, fabulosa metáfora que descreve o Poema, a Poesia no seio íntimo de sua existência linguística. Ao ser solidificado em estrutura poemática, a imagem se debate “no Nada”, fazendo ressoar suas origens arcaicas conduzidas e solidificadas pelos arquétipos como poema-poliedro, “enfim configurado”:

Debatendo-se no Nada.
Eis o cristal tranquilo
claríssimo
onisciente
pura obediência do gota a gota
enfim configurado.
(SILVA, 1999, p. 364).

Esse poema vai além de um versejar metapoético, visto que há em sua contextura uma concepção intelectualizada acerca da poesia que transcende reflexões metalinguísticas. As palavras empregadas por Dora recebem todo o vigor plural do processo imaginativo e “já não são simples termos”, como aponta Bachelard acerca dos devaneios cósmicos (BACHELARD, 2016, p. 5). A imagem do poliedro suplanta sua função ordinária de pedra quando aponta para outros poliedros que, em conjunto, configuram em mandala, imagem que não é citada nas estrofes, porém, está presente no título, “Pedra / Mandala”. Infere-se que o poema em si é um mandala feito de infinitos poliedros-imagens-palavras em seu pleno acontecer, absolutamente ligado, pelos conceitos junguianos, como natureza cósmica da alma, num sentido de depuração humana e natural, que conduz ao centro da individuação artística. Segundo Jung, a individuação na arte deve ser entendida como a necessidade de o artista moderno arquitetar suas produções tendo como ponto basilar os impulsos do inconsciente. (JUNG, 1975, p. 180).

O conceito acerca da individuação é fundante para os postulados de Jung e está presente no conjunto de sua obra. A individuação serviu-se de base para a definição da poesia mística engendrada por Dora. Além disso, é ponto de partida para o entendimento da quenose poética defendida no primeiro capítulo, o qual concebe o processo criativo cercado pelo misticismo cósmico que por meio do esvaziamento do “eu” procura identificação com um outro ser configurado por imagens numinosas. Em suma, quando a voz poética almeja tecer uma mensagem rumo ao “eu” essencial.

No enalço desse conceito, a noção que o indivíduo possui acerca do Cosmos também é essencial. Nessa acepção, a arte pode ser um caminho que leva à individuação, pois possui bases míticas e místicas capazes de conduzir o homem a um envolvimento entre as potências cósmicas e numinosas por meio do trabalho com as imagens poéticas, isto é, o berço

arquetipal. Assim, os postulados junguianos tornam-se fonte basilar para o que Bachelard compreende como sublimação estética por meio da imaginação material:

É ao que tendem, parece-nos, os belos trabalhos de C. G. Jung que descobre, por exemplo, a ação dos arquétipos do inconsciente nas imagens da alquimia. Nesse campo, teremos inúmeros exemplos de imagens que se tornam ideias. Poderemos, pois, examinar toda a região psíquica intermediária entre as pulsões inconscientes e as primeiras imagens que afloram na consciência. Veremos então que o processo de sublimação encontrado pela psicanálise é um processo psíquico fundamental. Através da sublimação desenvolvem-se os valores estéticos que se nos afiguram valores indispensáveis para a atividade psíquica normal. (BACHELARD, 2016, p. 4).

Ligada ambigualmente à individuação e ao poema, apresentando-se o poliedro como síntese de múltiplas facetas a configurar um corpo poético. Por expansões e deformações, as imagens vão se multiplicando e ganham força psíquica por ter sido sublimada pela linguagem. Daí que a partir do poliedro novos elementos são evocados, o que faz com que ele se envolva como construto poético numa ampla atmosfera linguística. Euryalo Cannabrava, a propósito de análises da obra de Dora, concebe essa sublimação imagética como uma depuração lírica, denominada de “escorço lírico” que se faz por meio de reduções semânticas que se condensam ao mesmo tempo que se expandem em outras infinitas imagens. Segundo Euryalo Cannabrava,

Dora se coloca além do poema convertido em metapoema (...). A decisão da autora consiste, assim, em incrustar subpoemas na superfície coriácea e ao mesmo tempo flexível de sua poemática. Esta estratégia, talvez subconsciente, resultou em que Dora passou a construir, artesanalmente, verdadeiros modelos ou padrões de arquetônica. E tais arquétipos de estruturas líricas exorbitam dos seus quadros naturais para atingir o plano da *criatividade pura*. (CANNABRAVA, 1999, p. 435, grifo meu).

“Criatividade pura”, caracterização do processo criativo dorianiano que merece destaque ao se tornar trampolim para indagações que suscitam uma série de análises acerca das imagens poéticas. Com a leitura atenta dos versos, depara-se com a leveza das imagens ponderadamente trabalhadas por dispositivos linguísticos, procedimento que justifica a *criação de um lirismo em depuração*. O modo de fazer poesia de Dora alude à longa trajetória dos estudos acerca da poesia lírica e da colocação dos estudos poemáticos em relação aos outros gêneros literários na Era moderna, como bem destaca Cannabrava.

A imagem do poliedro que, em primeira instância, apresenta-se presa em sua composição pensada e calculada em definições abotoadas, pela força da arte poética,

secciona-se em infinitas partes, sendo retomadas e valorizadas como “origem matéria forma” (SILVA, 1999, p. 364) do poema pelo viés imagético. Sua fonte exórdia deve ser interpretada como o arquétipo central que move a estrutura lírica que, segundo os conceitos junguianos, são possibilidades de preformação. No poema, a preformação é marcada por imagens primordiais prontas para receber conteúdos oníricos e reimaginados que recobrem a imagem do poliedro, do mandala e os faz transcender no *Poema*.

A matéria está ligada às imagens cosmológicas que adensam a simbologia do poliedro e a forma é o todo configurado no poema, a essência poética. A voz poética apresenta o poliedro em seu grau elevado de ação imaginante: o mandala poético, como figura mística que se eleva acima de qualquer conceito, tornando-se centro de onirismo novo. Este mandala imaginado corresponde tanto à natureza cósmica quanto à essência da alma, configurada na imagem poética, que está na origem da definição cunhada por Jung acerca do mandala que, como cita Dora em seu artigo *Jung e a confrontação com o inconsciente*, publicado na Revista *Cavalo azul*, são “criptogramas que revelam o *si-mesmo*, substâncias arcaicas presentes na alma” (SILVA, s.a, p. 39).

Além da origem arcaica presente na forma geométrica pela fusão dos elementos cósmicos, a poeta deixa transparecer a comunhão que existe entre a natureza e a exígua imagem, revelando que em sua restrita feitura o poliedro transforma-se em cenário de canto e de cultivo: “Pássaros nele cantam / flores nascem / frutos amadurecem” (SILVA, 1999, p. 364). Assim como o restante dos outros construtos imagéticos que o homem acredita dominar por meio de conceitos e postulados, a imagem em questão não é de natureza verificável como há na indagação que se mostra no primeiro verso por meio do verbo “dizem” entre parênteses: “Um poliedro (*dizem*) de cristal”. Pelo contrário, trata-se de um “poliedro (de um todo imaginado)” (SILVA, 1999, p. 364), que se apresenta em fórmula mágica e onírica, livre dos dogmas e das formulações como Novalis entendeu ser o verdadeiro poema, cuja menção é retomada por Gaston Bachelard ao destacar o seu notável fragmento, *Fantástica transcendental*:

É pela imagem que o ser imaginante e o ser imaginado estão mais próximos. O psiquismo humano formula-se primitivamente em imagens. Citando esse pensamento de Novalis, pensamento que predomina no *idealismo mágico* (...) que Novalis desejava que Fichte tivesse fundado uma “Fantástica transcendental”. Então a imaginação teria a sua metafísica”. (BACHELARD, 2016, p. 4).

No mais, há nesse poema de Dora, a natureza mais almejada de um lirismo singular que se faz por meio de um refinado material poético. Este lirismo se assumi por meio de um

estrato linguístico movido à ordem de sensações diversas acrescidas por uma proeminente técnica imaginativa. Esse poema exemplifica de forma magistral a teoria de Novalis acerca da autêntica poesia, visto que a poeta paulista descobre, nessa imagem, a possibilidade de descrever seus versos por meio de um processo de composição em que opera concomitantemente valiosos elementos sonoros e rítmicos da linguagem assomados às fórmulas mágicas da imaginação.

É assim que o poema é apresentado como “cristal tranquilo / claríssimo / onisciente / pura obediência do gota a gota / enfim configurado”, num procedimento em que a arte lírica se transfigura em arte mágica de som, imagem e linguagem. Essa é a maior contribuição do romantismo alemão não só para os estudos desenvolvidos em sua época, mas para toda a reestruturação da poesia moderna.

A obra lírica de Dora Ferreira da Silva encontra-se nesta perspectiva e luta pela contínua ascensão da criação poética. O seu modo de fazer poesia é marcado pela potência e pela extensão imagística, configurando uma forma coesa de pensar a poesia, concomitantemente, à entrega impulsiva aos devaneios imagéticos. Percebe-se, no conjunto de poemas, que não há um modo regulador e distintivo do fazer poesia, que permeie forma e conteúdo. Há uma valorização em torno da palavra, a qual serve de modo coerente o propósito formal e conteudista, numa importante incursão ao inconsciente, em que recebe a imagem como a própria “marca do psiquismo ativo”, (BACHELARD, 2016, p. 17) como afirma Bachelard, no seio da linguagem poética.

A ação imaginativa é o quesito máximo no lirismo dorian e não há como falar sobre essa poesia sem destacar a ação onírica presente nos mitos e nos símbolos articulados pela diversidade de imagens. Segundo o filósofo Euryalo Cannabrava, há exposta, pelo labor da linguagem poética, uma profunda necessidade de estética “em que o famoso sentido referencial e simbólico sofre a coação do fundo imagístico no repertório das palavras” (REVISTA 7 FACES). Há, em cada verso, uma tensão em torno das esferas simbólicas que fazem ressoar uma valorização estética que é herança dos poetas simbolistas. Paul Valéry define esse legado como uma força poética inigualável que “nunca os poderes da arte, a beleza, a forma, a virtude da poesia estiveram tão perto de se tornar, em alguns espíritos, a substância de uma vida anterior que pode ser denominada “mística”, visto acontecer de ela se bastar a si mesma” (VALÉRY, 2007, p. 68).

De fato, Dora Ferreira da Silva concebe a poesia como um trânsito absoluto em direção a mundos diversos. A palavra torna-se acesso primordial ao entendimento por meio da ação imaginativa, que dá existência às imagens em forma de mito ou símbolo. É uma poesia

do onírico, do lógico que se abre ao ilógico na teia das plurissignificações. É uma obra poética que se apresenta por um intenso jogo com a linguagem, e revela-se no ato imaginativo uma incansável aprendizagem de novos arranjos sintático-semânticos. Estes que são responsáveis por tecer caminhos que levam a um lirismo mágico que se abre em genuínos diálogos com outras artes: a música, a pintura e a dança. A poesia de Dora não almeja realidades. Nos interstícios da palavra poética, buscam-se lances de irreais postulados por contextos imanentes e metafísicos.

Dora Ferreira da Silva tece uma poesia calcada em arranjos linguísticos altamente enriquecidos por impulsos arquetipais, fazendo reverberar o transcendente que acena ao imanente dos fenômenos cósmicos. Longe de ser uma poesia prosaica, é, sobretudo, uma poesia que conclama o sagrado em forma de versos musicados num desentranhar poético em que seres mínimos da natureza como os insetos, as plantas, as flores ganham relevância. Sua essência poética se traduz por meio das imagens cósmicas, criando um legado poético que deve ser tomado como um berço acolhedor de ricas e inovadoras imagens. Seu construto imagético vai além das “imagens preguiçosas da percepção”, conforme a imaginação material, fazendo revelar uma imaginação radical que “desimagina para melhor reimaginar” (BACHELARD, 2016, p. 22).

4.2 Poema não ensina

Outro exemplo de que a imaginação comanda todo o construto poético em Dora está no poema intitulado *O Poema*, de seu último livro de sua obra completa, *Poesia em fuga*, que é por sinal o derradeiro poema. Ele fecha a obra reunindo, como numa explosão de imagens, um complexo envolvimento com todos os elementos cósmicos. É, portanto, uma composição exemplar para o estudo das imagens literárias numa confluência com o papel imaginante da linguagem:

O POEMA

Poema não ensina: é pedra flor ar e terra
fogo também, não escolhido mas colhido entre coisas de passagem
pelas mãos de uma andarilho. Música melodiosa
dissonante em claves que se alternam.
Viola d'amore violino contrabaixo
Instrumentos antigos ou nem tanto o conduzem
ladeira acima ou abaixo. Não há maestro. Tudo segue o
improvisado tema de uma gota de água de um grilo ou
das cigarras

ao fim da tarde. A natureza é sua carnação
 a alma seu módulo invisível e invenção. Caminha
 ou dança ou tropeça alerta ou ensimesmado
 tanto faz que o aplaudam ou excite as vaías
 de platéia imaginária ou real. Um POEMA.
 Nasceu legítimo ou bastardo com ecos incontrolláveis
 de uma leitura à beira-mar ou de um olhar transeunte
 pela rua. Quem sabe o que veio dizer e que silêncios
 nele se ocultam evasivos tentando esconder
 o acorde principal, o tema obsessivo? O POEMA.
 Recém-nascido e indefeso em busca de um destino
 talvez já escrito e definido. Dispara asas inseguras
 o infinito sorri de seu ímpeto. Tímido é o pássaro
 em seu primeiro vôo. POEMA. Articula sons obedientes,
 ou a recusa transforma num sinfonia compensatória.
 Não espera ser amado não espera glória
 Consentindo canhestro à sua parte de ilusão
 no concerto ou desconcerto do mundo.
 (SILVA, 1999, p. 404).

Como se fosse uma provocação às inúmeras tentativas de definição de Poesia e de Poema, vislumbra-se, na primeira estrofe, o que não é aceitável para uma organização feita por palavras como é o poema: “Poema não ensina”. Tal assertiva, composta por três vocábulos, reporta à discussão de a Poesia não aceitar a inevitável prisão do didatismo cultural, comumente elaborado pelas pedagogias ensejadas desde o processo racional-escolástico. O verbo *ensinar* aduz, de certa forma, à humanização que se deu a partir da imposição de dados e conceitos revelados pela história da sociedade ocidental.

Quando é revelado que “o poema não ensina”, pode-se interpretar como uma crítica às fundações escatológicas e sistemáticas, herdeiras do binarismo aristotélico, escolástico e descarteano, que sustentam o pensamento ocidental até os dias atuais. Há em torno do didatismo escolástico a ideia de que tudo se funda numa utilidade e finalidade e nem mesmo a arte escapa dessa objetivação dentro de um contexto sociocultural. Tal obsessão é fomentada pelo humanismo liberal ou neoliberal, configurado, com forte impacto, principalmente, nas metodologias escolares vigentes. Dessa forma, a poeta lúcida de tal situação e numa surpreendente reavaliação ao fechar sua obra, esmera-se um poema que *não ensina*, que não se prende a nenhum serviço ou ocupação.

Ao ser expresso que o “Poema não é”, afirma-se a autêntica definição do que seja a arte poética pelo viés da negatividade. Essa pequena fração de verso faz ressoar inúmeros tratados de poetas e filósofos como Giambattista Vico, Johann Christoph Friedrich von Schiller, Georg Wilhelm Friedrich Hegel e Johann Christian Friedrich Hölderlin, que negam a visão moralista e utilitária da arte. Por exemplo, há nas cartas de Schiller, em *Cartas sobre a*

educação estética da humanidade, no fragmento IX, o comentário acerca da infrutífera tentativa de amoldar a arte em continências objetivas, utilitárias e materiais por meio da imagem do artista: “como irá guardar-se o artista, entretanto, da maldade de seu tempo, que por todos os lados o envolve? Desprezando o seu juízo. Deve olhar para o alto, para a sua dignidade e lei, não para baixo, para a satisfação e a necessidade” (SCHILLER *apud* SOUZA, 2011, p. 36).

Desde tempos remotos, numa ânsia por moralidade e por progresso, a sociedade edifica conceitos que se abrem em regras ao homem moderno por meio de filosofias redutoras. Essas normas são cultuadas em nome de uma ordem sistemática inculcada no artista como o mais sério e estável modo de engendrar arte. Schiller, e toda gama de escritores citados, conclama uma ousada forma de olhar o contexto de produção artística, exigindo uma posição aberta no seu modo de pensar e de ver as influências do seu contexto. Acrescenta, ainda, que a melhor maneira de vencer o utilitarismo é envolvendo-se nos jogos da imaginação, caminho que conduz ao tempo infinito, isto é, a universalidade da concepção criativa: “molde-o [artista] em ilusão e verdade, nos jogos de sua imaginação e na seriedade de seus atos; molde o ideal em todas as formas sensíveis, e, silencioso, lance-o no tempo infinito” (SCHILLER *apud* SOUZA, 2011, p. 36).

Esses gritos de libertação continuam a ecoar na contemporaneidade quando se percebe que o poema assume a proposição de resistir a qualquer possibilidade pedagógica ou dogmática para a criação poética. Sua arte não ensina, ela *é*, no sentido mais contundente do verbo *ser* ao implicar a somatória mais ativa e dominante: experiência com a palavra poética em conjuntura à configuração numinosa e cósmica. O poema assume-se como um Deus em plena e em máxima autoridade de linguagem e de essência ao ser descrito como um ente que *é*. O verbo conjugado na terceira pessoa do singular, acenando para sua origem estável que sempre “*é*”, ressoa outros versos analisados no capítulo anterior, do poema *Não me despeço*, contemplando a soberania da linguagem poética como um Deus que em seu estado perpétuo, de afirmação presentificada do verbo *ser*: “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).

Nos versos de *O poema*, a composição apresenta-se a partir de imagens aparentemente singelas, em que a natureza poemática é vista como “pedra flor ar e terra / fogo” (SILVA, 1999, p. 404). O movimento da imaginação dá-se pelo “arroubo linguístico”, verificado pelo curso ordinário das imagens que revelam a origem lírica. Os versos se abrem para uma gama de discussão crítica e para a verificação de inúmeras definições acerca do construto poético,

que, segundo Otávio Paz, se molda na multiplicidade de caracterizações, como: “o poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia” (PAZ, 1982, p. 17). Devido a isso, o espaço que se abre é para multifacetadas significações.

No poema de Dora, num fluir contínuo que é próprio da regulação lírica, a qual não pode ser mensurada por uma só concepção, a voz poética afirma que não são regras nem consonâncias rítmicas que fundam o lirismo. Este se esculpe a partir de desarmonias que agregam o velho e o novo, o alto e o baixo, sem a necessidade de imposições temáticas ou alguém que comanda a composição lírica. Por isso, “Não há maestro. *Tudo segue o / improvisado* tema de uma gota de água de um grilo / ou das cigarras / ao fim da tarde ” (SILVA, 1999, p. 404. Grifos meus), fazendo surgir a “Música melodiosa”, porém, “dissonante”, num imbricado jogo antitético. É o que Paz define como as facetas infundas do poema que é: “jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia (...) Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo” (PAZ, 1982, p. 17).

É admirável a inexatidão da natureza lírica, que provoca a sua pluralidade, destacada no seguinte fragmento dorian: “Tudo segue o / improvisado tema”. Ecoa-se agora uma notável configuração do fazer poético dada por Mário de Andrade em seu *Prefácio interessantíssimo*, em autêntica lucidez: “O impulso lírico clama dentro de nós como turba enfuriada. Seria engraçadíssimo que a esta se dissesse: “alto lá! Cada qual berre por sua vez; e quem tiver argumento mais forte, guarde-o para o fim! ” (ANDRADE, 1972, p. 21).

O diálogo é evidente com o que poeta modernista apresenta como a impossibilidade de conter os impulsos poéticos, de domar a criação artística, a qual acena para a essência dionisíaca (improvisada) da natureza lírica, destacada também por Dora Ferreira da Silva. O que seria o improvisado para a poeta é o mesmo que a “turba enfuriada”, que se encontra no centro da poesia de Mário de Andrade:

A turba é confusão aparente. Quem souber afastar-se idealmente dela, verá o impotente desenvolver-se dessa alma coletiva, falando a retórica exata das reivindicações. Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso. Sei embricá-la nas minhas verdades filosóficas e religiosas, não convencionais como a Arte, são verdades. Tanto não abuso! Não pretendo obrigar ninguém a seguir-me. Costumo andar sozinho. (ANDRADE, 1972, p. 21).

Na direção dessa arquitetura, que reclama por liberdade no processo de criação ditado por Mário de Andrade, move-se o poema de Dora que se fundamenta na liberdade dos

impulsos líricos verificados no trabalho antitético e paradoxal dos vocábulos “melodiosa”, “dissonante”, “alto” e “baixo”. Vê-se um construto lírico composto por versos livres, cujas modulações se fazem destacadas pela leveza rítmica e sintática. Os versos se acham divididos em três estrofes cuja cisão é excêntrica, por parecer ter sido ocasionada de forma acidental pela ação do ritmo, que num excesso de volúpia que divide o poema em “improvisado tema de uma gota de água de um grilo ou / das cigarras” (SILVA, 1999, p. 404).

Ademais, há três momentos que chamam a atenção pelo fato de o vocábulo “POEMA” ter sido escrito em letras maiúsculas. A primeira expressão é marcada pelo artigo indefinido “Um POEMA”, revelando sua tímida missão como arte. Contudo, não importa a origem desse poema, se é “legítimo ou bastardo com ecos incontroláveis / de uma leitura à beira mar ou de um olhar transeunte/ pela rua” (SILVA, 1999, p. 404). O seu valor está em seu nascimento e expressão, como “ecos incontroláveis” que devem ser compreendidos pela invencibilidade da linguagem poética movida pelos impulsos da imaginação que cooperam para o desaprumar da escrita poética, segundo Bachelard (BACHELARD, 1990, p. 34).

Por isso, a natureza indomável e irracional da poesia é ao mesmo tempo galvanizada pela lógica da linguagem. É o que Mário de Andrade mencionou também ao se referir a “inspiração fugaz, violenta” que se soma ao lirismo e que não o prejudica. Pelo contrário, é assim que a legítima expressão ressurgue pelos “versos de exageros coloridos. Exagero: símbolo sempre novo da vida como sonho. Por ele vida e sonho se irmanaram. E, consciente, não é defeito, mas meio legítimo de expressão.” (ANDRADE, 1972, p.13).

Assim, em meio a todo tipo de adversidade hodierna, a poesia subsiste ao desprezo, à incomunicabilidade da era presente pela exploração infindável das imagens. Resistente a qualquer função ou operação utilitária, o poema persiste independentemente da atribuição de agradar ou não a um público, desconstruindo a ideia de que a arte deve se assumir uma função pública e moral de quase servilidade: “Caminha / ou dança ou tropeça ou ensimesmado / tanto faz que o aplaudam ou excite as vaias / de plateia imaginário ou real” (SILVA, 1999, p. 404). O poema como a voz poética e o próprio leitor lançam-se em sua solidão e em sua liberdade, itinerário selecionado pela arte, como o poeta modernista que prefere a liberdade de criação a estar arraigado a regras ou convenções, tentando esconder ou não o incomunicável, “o acorde principal, o tema obsessivo” (SILVA, 1999, p. 404).

Na sucessiva composição dos versos, repete-se a expressão “O POEMA” acrescida do artigo definido encerrando certa designação em contínua formação. Contudo, deve-se destacar a sua natureza paradoxal, pois apesar de sua magnitude definidora, o poema encontra-se frágil, “um recém-nascido e indefeso em busca de um destino / talvez já escrito e definido”.

(SILVA, 1999, p. 404). Na fragilidade dialética de “recém-nascido”, que se insurge revestido de identidade por ser “O POEMA”, persiste o lirismo de Dora, mesmo que preso à própria vulnerabilidade. A criação hasteia-se tímida como pássaro em direção à ventura da existência, que é o destino, “talvez já escrito e definido”, (SILVA, 1999, p. 404), da imagem rumo à linguagem.

E, afinal, nos desfechos dos últimos versos, erige o terceiro momento, cuja expressão está livre de determinante, de qualquer tendência e princípio limitador: “POEMA”, incorporando a natureza imagética do pássaro, leve, solto, porém, “tímido (...) em seu primeiro voo”. Ao alçar em sobressalto, logo, reconhece sua natureza libertária e independente: “articula sons obedientes, / ou a recusa transforma numa sinfonia compensatória” (SILVA, 1999, p. 404). Sente-se como ser autônomo e soberano no seu descompromisso e, em sua plena desobrigação, “não espera ser amado não espera glória / consentindo canhestro à sua parte de ilusão / no concerto e desconcerto do mundo” (SILVA, 1999, p. 404).

Findam-se as estrofes, mas permanecem os devaneios poéticos que se organizam como um jogo lúdico, o que faz ressoar o desejo das últimas palavras expressas, a reconstrução de novos mundos, mesmo que a base dessa edificação seja a ilusão: “consentindo canhestro à sua parte de ilusão / no concerto ou desconcerto do mundo”. Esse jogo, marcado pela leveza e fragilidade do pássaro frente às desilusões do vazio do tempo hodierno, deve insistentemente ser jogado, fazendo confabular outros devires, mesmo que não haja amor ou glória.

Assim, em meio a tantas objeções, o poema persiste, pois é feito de imagens contínuas que vão se configurar no dito genuíno e infindável, sendo sempre fonte imprescindível de ilusão e alusões de que tanto precisam o poeta e o leitor para seguirem caminhantes, como o andarilho detentor de poesia. O lirismo, autônomo de toda função utilitária, habilita a humanidade a subsistir, mesmo que na precariedade dos dias vividos, abrindo fendas comunicativas e revelando o que é inegável, a sua liberdade de imaginar. Só a linguagem poética é capaz, segundo Bachelard, de ampliar, “pela cosmicidade de uma imagem” todas as “experiências do mundo” (BACHELARD, 2009, p. 170).

Parecem infindas as imagens elencadas, as quais ligam-se à música, ao ritmo que advém de instrumentos fabricados, antigos ou novos, ou de seres que emitem melodias, sons espontâneos da natureza produzidos pela água, grilos, cigarras. O poema é tudo isso: fabricação e espontaneidade de um mundo natural:

dissonante em claves que se alternam.
 Viola d'amore violino contrabaixo
 Instrumentos antigos ou nem tanto o conduzem
 ladeira acima ou abaixo. Não há maestro. Tudo segue o
 improvisado tema de uma gota de água de um grilo ou
 das cigarras

ao fim da tarde
 (SILVA, 1999, p. 404)

No percurso da imaginação material de Gaston Bachelard, este poema se faz um “herbário de imagens”, do qual pode ser colhido um singular registro acerca da imaginação cosmológica a partir das substâncias naturais, a terra, o ar, o fogo e a água destacados nos versos. A voz poética afirma acerca da composição do poema que “A natureza é sua carnação / a alma seu módulo invisível e invenção” (SILVA, 1999, p. 404), transformando o poema em um fenômeno comunicável e sensível. Assim, por meio da leitura, é que o “leitor que imagina recebe um impulso de imaginação do poeta que acaba de imaginar” (BACHELARD, 1990, p. 28), numa ininterrupta experiência poética.

Imagem que se destaca primeiro é a do fogo, “não escolhido mas colhido entre coisas de passagem / pela mão de um andarilho ” (SILVA, 1999, p. 404). Tal imagem evoca a criação, a clarividência, mas não o fogo das regras ordenadas e vigiadas. Propõe-se, assim, uma natureza ígnea colhida de ações improvisadas. Pode-se afirmar pelo itinerário mítico que este fogo não vem de um titã como Prometeu, mas sim de um andarilho, lacaio, sem nenhuma estirpe, que não se prende a destinos fixos. O peregrino, indivíduo de lugares incertos, que tudo explora ao mesmo tempo, mas que nada retém, transforma-se em uma imagem viva e recorrente na obra de Dora. Há o andarilho e mendigo vendedor de flores, andante pelas ruas em busca de almas que adquirem suas flores. Certamente, esse andarilho é a analogia perfeita do artista contemporâneo que não se prende, vive em seu próprio exílio, contudo, não desiste de compartilhar de sua arte.

As andanças do caminhante comungam com a dinamicidade própria da imagem ígnea, que galvaniza a linguagem poética. Segundo Bachelard o fogo fomenta uma linguagem inflamada que “ultrapassa a vontade de ornamento para atingir às vezes a beleza agressiva. No discurso inflamado, sempre a expressão ultrapassa o pensamento” (BACHELARD, 1990, p. 28). Os devaneios cósmicos, norteados pela imaginação material, instigam as palavras a abandonarem seus significados primeiros, transformando-as em imagens primeiras, ricas de significados. Ressalta o próprio Bachelard que ele não é o arauto da teoria ‘ultraviva’ do fogo. Possivelmente, os primeiros foram os pré-socráticos. Tanto Heráclito, Empédocles e

Parmênides buscaram harmonizar suas teorias a partir do devaneio ígneo enaltecendo a cosmologia dinâmica dessa imagem (BACHELARD, 1990, p. 28; 114).

Depois, Novalis é apontado por Bachelard como o poeta filósofo que compartilhou os devaneios da “flor azul” e da “chama”, capaz de aquecer não só o exterior, mas também o interior. Esse alemão, segundo Bachelard, foi, na Era moderna, o precursor no aspecto de trabalhar com as imagens associados à intelectualização da linguagem e da imaginação, reformulando a estética filosófica que se faz pela esteira da arte numa comunhão cósmica. (BACHELARD, 2009, p. 178).

Todas essas imagens relativas ao fogo e ao devaneio cósmico estudadas por Bachelard ressoam no poema que se compõe a partir de um acervo de imagens cósmicas, referendadas pela leveza do pássaro, pela vivacidade do fogo do andarilho, pela fluidez da música melodiosa ecoada pelos instrumentos e pelos seres naturais, impelindo o leitor a fruir a beleza de um cenário onírico desenhado pela linguagem poética. É o reino das palavras que se abre à simbologia de imagens absolutamente abertas a profícuos devaneios poéticos. Segundo Bachelard: “quando o poeta abandona a linguagem significativa pela linguagem poética, a estetização do psiquismo se torna o signo psicológico dominante” (BACHELARD, 2009, p. 178). Isso faz com que prevaleça o autêntico dito genuíno, a poesia, pelas reverberações dos devaneios poéticos.

4.3 O Cosmos como matéria sonhada

Jardins (esconderijos) é o quarto livro de Dora Ferreira da Silva e reúne poemas de temas diversos. Nessa obra de 1979, ao mesmo tempo que Dora destaca a majestade dos deuses, ela enaltece a imagem de um cão pequeno ou a frágil rolinha. Fala da grandeza do cosmo ao cantar o sol, a noite, a floresta, sem se esquecer de rústicas imagens, como a de um carroção de feno, criação humana de tempos antigos. A mínima criação ou criatura configura-se em motivo para a escrita poética.

Destaca-se, nessa obra, o poderio do mito em plena renovação das palavras que, adornadas de metáforas ancestrais, tecem exuberantes mapas imagéticos, velando ou fazendo-se manifestar em forma de poema a “Casa arrumada” e a “Casa vazia”: “A casa está arrumada – ou melhor – vazia. / Atiro pela janela um diário absurdo / de jardins sem calendário” (SILVA, 1999, p. 175). Versos colhidos do cotidiano em essência profana como a reportagem, os meses do ano, os classificados, ressignificando-os em cantos poemas, a exemplo de “Compra-se e vende-se”: “Vi uma placa no jardim e ao lado / uma criança. Dizia

a placa: / SONHO À VENDA. / A criança nada dizia” (SILVA, 1999, 170). O poetar se assume como uma experiência alquímica em que a depuração se faz pela linguagem. Isto é, pelo compartilhar das imagens poéticas eclodidas do inconsciente que, depois de um fino labor, depuram-se versos do mais alto nível de elaboração poética.

A imagem do jardim é compreendida não só como lugar de exposição de singelas belezas naturais, mas se espelha como um esconderijo sombrio marcado por símbolos hostis e adversos desvelando prodigiosas imagens: “O jardim gera rosas e o espinho ríspido. / O dom vem do profundo: calor do frio/ filho calmo do espanto/ flor da cicatriz. / Pelas portas do ver nada retenho/ sem raiz” (SILVA, p. 150).

As paisagens do jardim transformam-se em um cenário de refúgio de seres e pensamentos vertiginosos que, aparentemente, não querem exposição. Buscam ocultar-se nas sombras das folhas, nos ocos das árvores ou dentro do prematuro fruto: “Obscuro reduto – coração dos frutos – / primitivo e incoerente: do metálico ao doce é um teclado/ de portões fechados. Semente dura se interrogada” (SILVA, p. 151). Resta ao leitor o desafio de vasculhar esses brumosos esconderijos e desvelar o que está intimamente escondido, desobliterando ‘Ícones’: “Ícones voltam/ com as andorinhas / por céus e mares / transparentes / de pois de aparentes dissoluções. ” (SILVA, 1999, 174).

O jardim abriga os quatro elementos cósmicos. É o sol, a água, o ar e o solo que se convertem num só espaço repleto de surpresas. É terra que abrange e consubstancia todas as imagens cósmicas ao abrigar em seu solo a chuva, água que cai do ar, o pólen carregado pelo vento, o qual será aquecido pelos raios incandescentes juntamente com as sementes. Estas irão frutificar nesse espaço que guarda a vida, porém, ao mesmo tempo é berço que conserva os mortos.

Enfim, o jardim reflete a síntese do espaço universal que se eleva em sua grandeza micro e macro, abrigando em plena dialética imagens dispares e paradoxais como a vida que floresce numa rosa que se abre no canteiro ou a morte hospedada no esconderijo. No jardim, uma única imagem desvelada na palavra abre-se para inúmeros universos, como afirma Bachelard ao descrever sobre o devaneio cósmico: “uma única imagem cósmica lhe proporciona uma unidade de devaneio, uma unidade de mundo. Outras imagens nascem da imagem primeira, reúnem-se, embelezam-se mutuamente” (BACHELARD, 2009, p. 167).

No mais, inserido no contexto de múltipla significação, esse ambiente comuta-se em um reduto de homenagens. Em destaque, está o poema que exalta a imagem do pai de Dora, compartilhando ou olvidando da alma o sofrimento de não ter conhecido seu progenitor: “Amei-te invisível/ dentro de todos os esquifes/ jovem Tutankamon brasileiro/ levado por

quatro companheiros/ (...) Neste dia/ eu disse teu nome pela primeira vez./ Só isso dissemos um ao outro” (SILVA, 1999, p.157).

Em “Inscrição para os vivos”, há uma reunião de poemas que homenageiam poetas e amigos de Dora, abrindo-se como um relicário de tributos e oferendas assinados pelos mais altos compositores: Vicente Ferreira da Silva, seu esposo, T. S. Eliot, C.G. Jung, Fernando Pessoa e Rilke, Guimarães Rosa, Cecília Meireles, Clarice Lispector e Euryalo Cannabrava. Dora sabe que o lirismo, associado à palavra encantada, vence a finitude e as imagens são bálsamos que possibilitam o imortalizar-se dos seres: “Perguntam-se os mortos pelo frio de seus braços / frementes agora de desejos. / Nunca a vida é senão quando jaz no pó / a máscara que se chama morte” (SILVA, 1999, p. 177).

Assim, em meio a temas tão diversos como o louvor da imagem sacralizada pelo sofrimento de um santo ou da mais rudimentar imagem, como nos poemas, “Poetas e insetos”, “Rolinhas”, “A magnólia”, “A reclusa”, “Anjo”, “Fevereiro”, “Casa vazia”, eleva-se um novo reino reimaginado. Este se abre em esferas diversas ao serem tocadas pelo trabalho da linguagem. Tendo como base os estudos das imagens cósmicas de Bachelard, pode-se conceber o jardim de Dora como cosmos particular arquitetado por imagens especiais e múltiplas que se revelam em “um destino de grandeza”: “o poeta dá ao objeto real o seu duplo imaginário, o seu duplo idealizado. Esse duplo idealizado é imediatamente idealizante, e é assim que o universo nasce de uma imagem em expansão” (BACHELARD, 2009, p. 168).

Nesse conjunto de reverberações poéticas, destaco o poema intitulado “Gritos”, que se mostra em potência de linguagem a começar pelo título, encerrando no substantivo abstrato inúmeras significações. É como se anunciasse um conjunto de discursos poéticos, os quais podem ser mantras de uma constelação imagética. As imagens abrem-se em intensos devaneios, fundidos e organizados pela linguagem ecoada em tensão. Em uníssono, há, nesses versos, aquilo que Bachelard chamou de “diferentes devaneios de evasão que partem das imagens privilegiadas do fogo, da água, do ar, dos ventos e do voo” (BACHELARD, 2009, p. 203), e que se vigoram a partir do construto rítmico-semântico, fazendo propagar todo um mundo poético:

GRITOS

MEU NOME É FLÚVIA

Nos rios minha morada entre peixes seixos
 Abraço de afogados
 nos charcos retenho poetas de melancolia
 até que arroz semeiem no meu peito
 nos sonhos caminho soprando em seus ouvidos

presido banquetes da loucura atrás de fechadas
portas
e às mortas por amor envolvo em alvos linhos
iluminadas rosas olhos dormidos
que à tonado do meu canto vem
desatando laços líquidos

MEU NOME É FLAMÍNIA

Em fogueiras resido e na chama que se alteia
ou nas brasas crepito
inscrito ao rubro meu sabor de chispas e fuligens
rios de fogo reavivo
eros dissoluto na forja da vertigem
galgando as mais altas lâminas do ar
natura do âmago princípio imortal
chama cotidiana ruivos pelos do sol
óleo ardente vertido das altas torres florentinas
canto ébrio de amor
Flamínia abrupta

A GRANDE-MÃE: ASSIM ME CHAMAVAM OS ANTIGOS CULTORES DAS MUSAS

Flúvia e Flamínia detenho em minhas mãos
irmãs que a doce Castália e chama recidiva
sempre de novo geram nos altares selváticos
e aqui persisto na terra mastigadas de dentes metálicos
nos gritos das árvores decepadas
nos rios interceptados acuados como feras
excarvados por tiranossauro de carapaças e tanques ávidos
persisto nas praias atulhadas de plásticos nos tubérculos deformados
persisto nas praias atulhadas de plásticos nos tubérculos deformados
nas aves e peixes em decomposição nas águas enfermizas expulsando
bolhas fétidas
no lixo irredutível às fibras da manhã aos deuses da vegetação
persisto nos esgares dos últimos jardins nas jaulas das feras que arrefecem
nas pústulas do ar na perplexidade dos doutos em ecologia
economia teologia utopia
nas reminiscências de guerreiros em sarcófagos antigos
nos laboratórios sanatórios e velórios no mato forçando caminho
entre lajes frias
nos simposiuns da desventura nos frutos caídos antes do termo
nos enfermos que não querem salvar-se
A GRANDE MÃE SOU: minha boca se fende nos rochedos
meu grito eriça as vagas ergue o pó de túmulos recentes
questiona os céus e aqui estou diante do Homem –
A espada – fio agudo da mais funda contradição – propõe-se aqui:
quantos punhais de treva e luz trespassarão meus flancos
até que seja tua voz cristal de luz – rosa total?
(SILVA, 1999, p. 159-160).

Como pôde ser observado, trata-se de um poema engendrado a partir de versos livres numa fundição rítmica forte, espantosa, e de estrutura singular. Entremeados de versos escritos em caixa alta, como se fossem subtítulos: “MEU NOME É FLÚVIA”; “MEU NOME É

FLAMÍNIA”; “A GRANDE-MÃE: ASSIM ME CHAMAVAM OS ANTIGOS CULTORES DAS MUSAS” E “GRANDE MÃE SOU”, estes demarcam as vozes poéticas que dão vida a três sujeitos líricos, personificações de entidades: a deusa das águas doces, denominada Flúvia; a deusa do fogo, Flamínia, e, por fim, última, a Grande-Mãe, reconhecida como a detentora e guardiã do Cosmo.

O título, “Gritos”, começa a ser desvendado já na leitura dos versos que inauguram o poema ao apresentar os discursos poéticos. O primeiro a se expor é a deusa das águas doces, Flúvia. Desvelando sua presença antes secreta, essa entidade se apresenta como detentora dos sentimentos mais recônditos: a melancolia, a loucura, o amor, a sensualidade e a nefasta morte: “Nos rios minha morada entre peixes seixos/ abraço de afogados/ nos charcos retenho poetas da melancolia” (SILVA, 1999, p. 159).

Segundo Bachelard, a água é o elemento feminino e melancólico por natureza, sendo o mais uniforme e constante em relação a outras matérias – o ar, a terra e o fogo. É também imagem que simboliza com mais naturalidade as forças humanas; por isso, todo leitor é atraído por esse elemento e “não tardará a sentir suas próprias contemplações, uma simpatia por esse aprofundamento (...). Reconhecerá na água, na substância da água, *um tipo de intimidade*, intimidade bem diferente das que as “profundezas” do fogo ou da pedra sugerem. (BACHELARD, 2002, p. 6).

No segundo e terceiro versos, a deusa da água se autodenomina “morada entre peixes seixos/ abraço de afogados”. As palavras se agrupam formando uma imagem central: a de um túmulo aquático que acolhe. Agrupamento possível por meio da ambivalência assegurada pelo trabalho com as palavras poéticas, que, coligadas, atribuíram o significado de uma mortalha. Numa construção psíquica, a imagem do “abraço” codifica apoio e afago rumo à morte, o que é ratificado pela utilização do particípio “afogados”. Trata-se de um abraço mortífero que guarda o devaneio das águas mortíferas, como nos lembra Bachelard: “a água é o túmulo do fogo e dos homens (...) simbolismo de morte” (BACHELARD, 2002, p. 81).

Em suas águas paradas, Flúvia retém a *melancolia* dos poetas. Outra imagem singular, que em seu âmag, revela que a deusa nutre a essência mais criativa da arte: a melancolia. Um distúrbio que chama a atenção dos filósofos desde a antiguidade. Aristóteles, por exemplo, discorreu sobre a melancolia concebendo-a como um elemento propulsor de toda criação, sendo uma genialidade poetizante²⁴. Nessa trilha, Flúvia, a deusa das águas, afirma ser fonte

²⁴ Ao investigar as origens da melancolia, Aristóteles escreve o tratado *Problema XXX*, a fim de entender como um comportamento tão doentio podia contribuir para a elaboração de obras magníficas, transformando-se em parte da essência do poeta, o elemento propulsor de belas imagens. Aristóteles considerou a força extraordinária

desse humor melancólico para depois habitar o poeta até a morte deste: “nos charcos retenho poetas da melancolia”. (SILVA, 1999, p. 159). Ao reter o poeta, a melancolia retorna à sua origem, às águas. Não é à toa que a água é caracterizada como um símbolo melancolizante. De todas as matérias, Bachelard descreve a água como o elemento mortal e triste: “para certas almas, *a água é a matéria do desespero*” e “elemento melancólico por excelência” (BACHELARD, 2002, p. 94 e 95, grifos no original.).

Num toque surpreendente, a deusa que reclama a melancolia dos poetas faz deste elemento criador adubo, semeado em seu peito, representado pela imagem do arroz que é semeado em seus charcos: “até que arroz semeiem no meu peito” (SILVA, 1999, p. 159). É a água que segue seu ciclo contínuo e faz com que a melancolia se frutifique ininterruptamente.

A força poética desses versos encontra-se na ambivalência das imagens, que de um verso para outro ganham novas leituras. No sétimo verso, em que a deusa afirma presidir “banquetes da loucura atrás de portas fechadas”, a linguagem torna-se mais líquida, escorregadia em suas verberações moldadas por assonâncias fechadas e abertas. Ademais, outra imagem que se revela e ganha destaque ao lado da loucura é a da luxúria. Os banquetes da loucura e da luxúria, presididos pela deusa, são a portas fechadas, o que impede olhares indesejados e revela secretos espaços, os quais não serão vistos pelos olhos, mas vislumbrados apenas pela imaginação dinâmica.

A sensualidade ganha corpo adornado em alvos linhos que são vestimentas de jovens arrebatadas pela morte, mas que envoltas a uma magia, são embaladas e conduzidas pelo canto da deusa: “e as mortas por amor envolvo em alvos linhos/ iluminadas rosas olhas dormidos/ que à tona do meu canto vem/ desatando laços líquidos. ”

Essas jovens vão submergindo nas águas, “desatando laços líquidos” (SILVA, 1999, p. 159). Elas não são nomeadas, mas podem ser tomadas como Ofélias, imagem que se fez em símbolo de morte, como descreve Bachelard: “Ofélia poderá, pois, ser para nós o símbolo do suicídio feminino. Ela é realmente uma criatura nascida para morrer na água” (BACHELARD, 2002, p. 85). Essas jovens são recebidas em seu leito, morte aquática, conduzidas por Flúvia, divindade reimaginada por Dora Ferreira da Silva.

Assim, os devaneios aquáticos ecoam pela extensa obra de Dora. Afirmo isso, pois eles estão presentes em todos os livros dessa poeta ao conceber uma imagem líquida que ganha contornos em lições exuberantes por meio de rios, lagos, cascatas, mares. Seria uma

da melancolia na contribuição de lançar mão de metáforas. Nessa via, os poetas eram considerados os seres mais melancólicos, por isso exímios formadores de metáforas (PIGEAUD, 1998, p. 50.).

explicação longa se fossem retirados exemplos de versos em que a água é referenda por Dora. Por outro lado, pode-se afirmar que a poesia dorianiana configura, por meio dessas imagens líquidas, o que Bachelard ousou chamar de uma “poesia fluida e animada, de uma poesia que escoia da fonte” (BACHELARD, 2002, p. 193). Basta trazer à lembrança todos os rios que confluem à Conchas, sua terra natal que evoca, na verdade, a revelação do desejo tenro de abraçar o arcaico, a sua origem:

“À beira do rio
 tua voz
 (cantavas rio árvore manhã seiva da terra)
 (..)
 Tua voz ressoava em Conchas
 nas cordas da manhã.
 (..)
 A antiga manhã de teu canto
 Lá está
 à beira do rio
 e do salgueiro em lágrimas.
 (SILVA, 1999, p. 209)

Em Dora, as imagens das águas se fazem essência na própria busca de uma linguagem original, aberta e fluída para engendrar seus poemas. Imagens que se compõem em forma de pranto, leveza, morte, mas também vida, pois em seu fluxo contínuo em direção do mar, os rios se elevam em fontes que se transbordam em vida num eterno retorno. É por isso também que Conchas está sempre presente, lembrança mergulhada sem pelos charcos da melancolia. Dessa forma, pode-se dizer que Dora participa desse psiquismo hidrante, destacado por Bachelard, movido por “linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abrande o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes” (BACHELARD, 2002, p. 193). Desses ritmos contínuos, são concebidos outros ecos, que acabam condensando a potência das outras imagens.

Na segunda estrofe temos uma outra aparição, a deusa Flamínia, a qual se faz presente em qualquer manifestação ígnea: fogueira, chama ou brasas: “Em fogueiras resido e na chama que se alteia/ ou nas brasas crepito” (SILVA, 1999, p. 159). Das imagens numinosas, talvez esta esteja mais presente nos devaneios íntimos e sensuais do homem, pelo fato de o fogo ser princípio condutor de poder avassalador das paixões. O fogo, inicialmente, não dita sansões mortíferas, como a água. É um elemento ultravivo, íntimo e universal, que em primeira instância seduz e incita o homem às novidades supérfluas e modernas como o cozimento de alimentos ou momentos luxuriosos e reverberantes ao pé de uma fogueira. Segundo

Bachelard, em seu livro *A psicanálise do fogo*, tal elemento abriu caminhos para a modernidade e basta trazer à memória os efeitos da rebeldia de Prometeu e como os atos desse titã libertou a humanidade da dependência dos deuses.

Flamínia é descrita a partir de imagens primitivas: fogueira, chispas e de fuligens, as quais expressam as mais modestas emoções psíquicas. Ao contrário das expressões da deusa Flúvia, não há um convite cerimonioso para a morte, mas instintivas solicitações para deleites em ardente comunhão carnal: “inscrito ao rubro meu sabor de chispas e fuligens/ rios de fogo reavivo/ eros dissoluto na forja da vertigem/ galgando as mais altas lâminas do ar” (SILVA, 1999, p. 159).

Os devaneios proporcionados pelo fogo possuem aspectos raros, pois encerram os complexos íntimos e também filosóficos, universais. Daí a sua discrepância com o devaneio aquático:

Menos abstrato e menos monótono do que a água que flui, mais rápido inclusive em crescimento e mudança do que o pássaro no ninho vigiado a cada dia nas moitas, o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além. Então, é realmente arrebatador e dramático; amplifica o destino humano (...) O ser fascinado ouve o *apelo da fogueira*. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação. (BACHELARD, 1999, p. 25, grifos no original).

Presente tanto nas chamas cotidianas quanto nos mais importantes altares e sacrifícios, e na natureza representada pelos amplos raios do sol, a deusa Flamínia tece seu discurso, marcado pela dinâmica do verbo galgar. Além da dramaticidade selvagem expressa por esse vocábulo, o que prevalece é a significação erótica ao se referir às travessias e cruzamentos da deusa pelas “mais altas lâminas do ar”. Tal imagem evidencia mais o lado lascivo da Grande deusa ígnea, que de forma incandescente reaviva amores eróticos: “rios de fogo reavivo eros dissoluto na forja da vertigem” ao mesmo tempo que é “princípio imortal” (SILVA, 1999, p. 159).

As imagens eróticas do fogo são intrínsecas ao seu nascimento, que ocorre a partir de fricções entre gravetos. Toda ação friccional é fortemente sexualizada e sugere experiências íntimas, que ocorrem em ambientes calorosos e afetuosos. É movida por ritmos nascidos de ininterruptos movimentos, que resultam na aparição de fagulhas, chispas que dão origem às fogueiras, às paixões calorosas. Pode-se afirmar que o *amor* é a primeira hipótese científica para a reprodução objetiva do fogo: “Prometeu é antes um amante vigoroso do que um filósofo inteligente, e a vingança dos deuses é uma vingança de ciúme” (BACHELARD, 1999, p. 37).

Mergulhada em sua natureza repentina, Flamínia instaura seus domínios tanto no chão das fogueiras, nas lavas dos vulcões, nos raios aéreos do sol quanto em espaços mais cândidos que se encontra em cânticos de amor. O amor e a morte são essências reunidas nessa deusa, nessa natureza inconstante: “Flamínia abrupta”, como ela se autodenomina ao encerrar seu discurso. O poema, firmado em assonâncias fechadas e irrompido por fortes *enjambements*, edifica seus versos fazendo ressoar constelações imagéticas vigorosas, como as das lavas do vulcão: “galgando as mais altas lâminas do ar / natura do âmago princípio imortal” (SILVA, 1999, p. 159). As imagens ígneas transsubstanciadas em rios de fogo que ferem o ar respaldam a altivez da deusa, desse elemento incandescente e penetrante. No mais, a simbologia ígnea remete ao complexo muito especial, denominado por Bachelard, como o *complexo de Empédocles*, que é a imagem do herói-filósofo que sobe a montanha rumo ao seu trágico destino, a poética do aniquilamento pelas lavas do vulcão, reverberando o respeito ao fogo; o instinto de viver e o instinto de morrer (BACHELARD, 1990, p. 111).

É esse destino avassalador que se traduz no drama da linguagem simbólica, o perfil da deusa Flamínia e o seu notável cosmodrama desenhado pela tensão das imagens reimaginadas em “rios de fogo reavivo / eros dissoluto na forja da vertigem”. (SILVA, 1999, p. 159). Essa deusa atrai o universo por meio da sua atração erótica e cósmica, numa eterna ambivalência de desejo e aniquilamento. É o que aponta Gaston Bachelard, em seus últimos escritos acerca da imaginação material, em especial, no que tange ao elemento fogo que

inscreveu o amor e o ódio o mecanismo do Universo. Como não estaria essa ambivalência no coração do homem? Como não estaria ela no próprio ser do elemento, nesse superelemento dinâmico que é o fogo? O fogo é bom e cruel. É verdadeiramente um deus. (BACHELARD, 1990, p. 135).

Trata-se de fogo arcaico que se estende em ecos expressivos em diversos poemas de Dora. Além do poema analisado, em *Jardins* (esconderijos), a imagem ígnea se eleva nos “caldeirões de esmalte azul” e nas “flâmulas de grossa fuligem / e o Fogo” de Nina. Esta que parece ser uma feiticeira contextualizada na contemporaneidade como uma guardiã do fogo que lê folhetins:

Dançava a chama estriada calcinando
pequenos deuses. E ela: oficiante do fogão
eixo do mundo. (...)

A guardiã do fogo lia folhetins em voz alta:
histórias de amores impossíveis...
E lá se foi tudo horizonte abaixo
na barca noturna.
(SILVA, 1999, p. 161).

O fogo em Dora marca o tempo dinâmico e austero, mas também o tempo da intimidade, dos afetos, da sabedora e da sacralidade, como nos versos a seguir, extraídos de outro poema intitulado *Fogo*:

O fogo acende-se no próprio nome
 sete línguas ardem no coração da rosa
 e se alastram pelo jardim
 voltando depois ao próprio nome.
 Se ao fogo perguntas: “É ele? És tu?”
 crepitam centelhas. Um serafim o abraça
 e ao coração.
 (SILVA, 1999, p. 174).

Os devaneios ígneos na poesia doriana se mostram imersos em uma vivacidade de criação configurados em práticas rudimentares e também em atos elevados e soberanos. As imagens se transpõem em reinos incandescentes de uma linguagem forte e ativa destacada nas “sete línguas” do fogo que “ardem o coração”. Segundo Bachelard “no reino do fogo, somos como braseiro de seres”, (BACHELARD, 1999, p. 41) o que resulta numa poética que transpõe a representação do real numa “função fabulatória pertencente ao reino do poético. A função fabulatória ultrapassa as imagens realizadas. A Fênix dos Poetas explode em palavras inflamadas, inflamantes” (BACHELARD, 1999, p. 53). Nos poemas em análise, não há propriamente imaginada a Fênix, porém, evoca-se esse mito por meio de Fláminia, Nina e Serafim, detentor do fogo sacralizado.

Na terceira e última estrofe, o sujeito lírico a discursar é a Grande-Mãe: “A GRANDE-GRANDE: ASSIM ME CHAMAVAM OS ANTIGOS CULTORES DAS MUSAS” (SILVA, 1999, p. 159). Temível deusa arcaica, detentora da totalidade cósmica: de tudo que integra a terra e de cada centímetro do espaço terrestre: “Flúvia e Fláminia detenho em minhas mãos/ irmãs que a doce Castália e a chama recidiva/ sempre de novo geram nos altares selváticos/ e aqui persisto na terra mastigada por dentes metálicos” (SILVA, 1999, p. 159).

Em seu livro *O medo do feminino*, Erich Neumann afirma que por mais que o Ocidente receba grande influência da consciência arquetípica patriarcal, não há como escapar das funções simbólicas das imagens dessa divindade terrífica. O elemento terra faz-se superior aos outros elementos primevos:

Deparamos aqui com o fenômeno óbvio, mas significativo, de que no simbolismo do inconsciente (...) Neste simbolismo, a terra não conta como

um elemento que ocupa por assim dizer um quarto lugar, juntamente com o fogo, a água e o ar, mas representa o todo, como na realidade de nossa linguagem simbólica, quando falamos de “nossa” terra. O fogo vive dentro da terra, a água emana dela, e o oceano de ar flutua ao redor dela. Alcançamos aqui a concepção matriarcal básica do inconsciente, uma visão do mundo segundo a qual a terra é a Grande Mãe, em oposição ao princípio patriarcal. (NEUMANN, 2011, p. 186 e 187).

Os discursos antes proferidos pelas deusas aquática e ígnea se dissolvem perante a voz poética da Grande deusa arcaica. Tudo é controlado e subjugado pela ação e voz da Grande Mãe. Segundo Neumann, a imagem da Grande-Mãe é o arquétipo mais recorrente e imperativo nas narrativas míticas e está presente no inconsciente da humanidade desde tempos remotos.

A divindade, desde tempos remotos, revela-se na sua dinamicidade como imagem ambígua, caótica e sombria apesar de ser progenitora do cosmo. O útero é tomado como seu símbolo maior e é representado por crateras, abismos e fendas, que guardam a vida protegendo a existência. Em contrapartida, a deusa é possessiva e mortífera, capaz de devorar suas crias, absorvendo cadáveres em seus seios terríficos como túmulos:

Como a Mãe boa e Terrível, ela mostra o que chamamos seu caráter elemental, no qual ela aparece positivamente – como a Mãe parideira, protetoramente contenedora, e negativamente – como Mãe possessiva, que aprisiona, priva e devora. Essa fenomenologia acontece nela como a deusa da terra e da fertilidade que determina a vida elemental do homem antigo e a nossa (...). A Grande Mãe Terra rege a vida coletiva da espécie, e toda vida individual é adaptada e subordinada a ela. (NEUMANN, 2011, p. 182).

Em cada verso do poema, a Grande Mãe reafirma a importância de sua existência e permanência no cosmo. Os versos são marcados pela repetição do verbo persistir, “persisto”, interpretado como espinha dorsal de todo o poema, devido a sua carga de dramaticidade e força poética: “e aqui *persisto* na terra mastigada por dentes metálicos/ nos gritos das árvores decepadas/ nos rios interceptados acudados por feras” (SILVA, 1999. p. 160, grifo meu). Com esse verbo, a deusa inaugura sua resistência frente ao mundo caótico e degradado, ao revelar não só sua duração e sobrevivência, mas também sua continuidade:

persisto nas praias atulhadas de plásticos nos tubérculos deformados
 persisto nas praias atulhadas de plásticos nos tubérculos deformados
 nas aves e peixes em decomposição nas águas enfermças expulsando
 bolhas fétidas
 no lixo irredutível às fibras da manhã aos deuses da vegetação
 persisto nos esgares dos últimos jardins nas jaulas das feras que arrefecem
 nas pústulas do ar na perplexidade dos doutos em ecologia
 economia teologia utopia

nas reminiscências de guerreiros em sarcófagos antigos
nos laboratórios sanatórios e velórios no mato forçando caminho
entre lajes frias
nos simposiuns da desventura nos frutos caídos antes do termo
nos enfermos que não querem salvar-se (...)
(SILVA, 1999, p. 160).

As imagens como a “terra mastigada por dentes metálicos” assaltam o leitor e inserem no discurso de uma alteração social pelo viés do sagrado. A deusa, ao confessar sua persistência nesse mundo desordenado, evidencia o papel destruidor do homem, que com suas invenções tecnológicas assola o planeta Terra. Assim, em luta ferrenha, a divindade persiste aos “dentes metálicos”, assombrosa imagem que remete às escavadeiras e tratores que são a verdadeira causa dos “gritos das árvores decepadas/ nos rios interceptados acuados como feras” (SILVA, 1999, p. 160).

Dora Ferreira da Silva empreende uma discussão política pelo viés do sagrado ao se filiar a um lirismo que dialoga em sua essência com o social por meio da voz poética da Grande Mãe. Em sua obra, hierofanias e teofanias subsistem em meio ao intenso trabalho com a linguagem poética emoldurada num lirismo moderno. Os gritos da grande deusa ainda se fazem ecoados, guardando em seu cerne o sarcasmo e a ironia, características discursivas caras à linguagem poética contemporânea.

O poema deixa de ser restrita apresentação das emoções de uma divindade arcaica para se transformar em clamor de luta universal pela preservação da Terra. Nele, a divindade mítica não se faz como ornamento retórico, como a mitologia era utilizada por significativa parte da academia, (CALASSO, 2004, p. 22), segundo Roberto Calasso em seu livro *A literatura e os deuses*. Pelo contrário, O poder numinoso se faz revelado pelo discurso poético da imagem terrificante da deusa. Assim, a poesia de Dora persiste em desvelar os poderes divinos, e, por assim fazer, restabelece-se, de certo modo, a ordem ao se transformar em culto.

O lirismo doriano vai além das simples expressões individualistas. A sua poética expõe temas universais a partir de uma organização simbólica, cuja estética passa a promover uma defesa pela preservação do cosmo, “quando exatamente em virtude da especificação de seu tornar-forma estético, adquirem participação no universal”, como afirmou Theodor W. Adorno, em sua clássica apresentação intitulada *Lírica e sociedade*. (ADORNO, 1983, p. 195). Dora não propõe uma discussão sócio-política forçada pelo viés simbólico, mas constrói sua defesa social calcada na universalidade da linguagem poética, que é mediadora entre a subjetividade e as causas sociais. Ela transforma a literatura em uma via de culto, não só religioso, mas de luta e de esclarecimento.

Quem teria autoridade maior que a própria deusa, Grande-Terra, para transformar sua voz em grito universal em defesa do próprio filho, o Cosmo? E, por meio da imagem numinosa, Dora critica os campos como o da Ecologia, o da Economia e o da religião, destacando a superioridade da deusa, a qual está acima do sistema. O discurso poético destaca a incongruência da contemporaneidade em que envilecimento e ciência ocupam o mesmo palco da existência.

Os gritos da divindade, ou melhor, a poesia metamorfoseada em gritos, encontram-se em posição elevada, acima de qualquer contradição e absurdo do mundo contemporâneo. Justifica-se, então, a reverberação da deusa ao dizer que ela persiste de forma atemporal e, soberanamente: “A GRANDE MÃE SOU: minha boca se fende nos rochedos/ meu grito eriça as vagas” (SILVA, 1999. p. 160). Em oposição à divindade patriarcal monoteísta, impõe-se frente ao Homem, a princípio num duelo, mas que guarda apenas o momento certo para desferir seu golpe de vitória em “espada – fio agudo da mais funda contradição” (SILVA, 1999. p. 160).

De forma completa e condensada, foram evocados todos os elementos cósmicos presentes nas imagens da terra, dos ventos, do céu, do fogo e das águas, em comunhão ao mito da Grande Mãe. Há, canalizado em sua estrutura, o termo *imago*, assim nomeado pela Psicanálise e que significa a potência organizadora das forças imagéticas, que protege ou destrói o universo, como a voz poética expressa nestes versos: “Flúvia e Flamínia detenho em minhas mãos / irmãs que a doce Castália e chama recidiva / sempre de novo geram nos altares selváticos / e aqui persisto na terra mastigadas de dentes metálicos /nos gritos das árvores decepadas / nos rios interceptados acuados como feras” (SILVA, 1999, p. 160). Tal construção revela-se em devaneio poético imantado na energia das matérias.

Nos poemas de Dora, a linguagem toma corpo a partir da evolução ocorrida na ordenação rítmica e imagética, numa explosão sistêmica de sons e de palavras ora articuladas, ora desarticuladas pela sintaxe:

A GRANDE MÃE SOU: minha boca se fende nos rochedos
meu grito eriça as vagas ergue o pó de túmulos recentes
questiona os céus e aqui estou diante do Homem –
A espada – fio agudo da mais funda contradição – propõe-se aqui:
quantos punhais de treva e luz trespassarão meus flancos
até que seja tua voz cristal de luz – rosa total?
(SILVA, 1999, p. 159-160).

O rigor que se faz presente nas imagens e nos arranjos rítmicos se converte em modulações sonoras elevadas pelas metáforas. São formulações nascidas de uma decisão

poética que não são arbitrárias, o que faz com que os impulsos criativos se somem ao domínio da linguagem e das imagens. A imagem da Grande Mãe transforma-se em potência avassaladora, transcendendo o engajamento imposto pelos seus gritos. A atmosfera numinosa é ressentida nos gritos da deusa e enaltecida pelas imagens dos “dentes”, “túmulos”, “espada”, “punhais” e “rosa”. É como afirma Bachelard, “uma imagem literária basta às vezes para nos transportar de um reino a outro. É nisso que a imagem literária aparece como a função mais inovadora da linguagem. A linguagem evolui muito mais por suas imagens que por seu esforço semântico” (BACHELARD, 2001, p. 258).

Há, na configuração de todos os poemas analisados, a força da imagem poética trabalhada pelos arranjos rítmico-sintáticos, pela imaginação material fundada nas ambivalências de cada elemento cósmico. Não se pode falar de lirismo sem analisar e compreender os três construtos poéticos estudados: a linguagem, a imaginação e a imagem poética. Como bem formulou Bachelard, “a imaginação é um princípio básico de multiplicação dos atributos para a intimidade das substâncias”, que se articula no labor das formas e conteúdos linguísticos, coluna vertebral do poema. E a imagem “é o ser que se diferencia para estar certo de vir a ser”, que é o poema, a condensação rítmica que se faz energia poética.

Em resumo, as pesquisas acerca das imagens engendradas por Dora clarificam a relevância do campo simbólico na articulação do construto poético que, nos dizeres de Gaston Bachelard, apontam para o fato de não existir literatura sem o vigor das imagens poéticas: “Não existe *poesia* anterior ao ato do verbo poético. Não existe realidade anterior à imagem literária. A imagem literária não vem revestir uma imagem nua, não vem dar a palavra uma imagem muda. (...) A imaginação se encanta com a imagem literária” (BACHELARD, 2001, p. 257, grifo do autor).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dora Ferreira da Silva: cogito de uma poesia imaginada

O desafio proposto por esta pesquisa revelou-se, sobretudo, em percorrer a obra lírica doriana num acentuado exame das constelações de imagens que não se dão como referências verificáveis, presas a bagagens miméticas, mas são rebentos imagéticos inesperados. Imagens fundadas em irrupções sintático-semânticas movidas por um ritmo sensível e numinoso. Cada poema se faz num ressoar de um canto em processo intenso de criação imaginativa que se manifesta em linguagem poética nova e aberta.

A poesia de Dora Ferreira da Silva é, desde sua primeira publicação, movida por uma renovação estética, firmada na linguagem hierofânica, em pleno contexto contemporâneo, que se enraíza e se estende em infinitas modulações, configuradas no insaciável anseio de criação, como se nota no poema “Criar”:

CRIAR

A distância: sempre o alimento
de fome jamais saciada.
Não ausência. Presença recuando
vôo de pássaro
sol no ocaso.
Olhos que se fecham na paisagem
verde-embriagada.
O fundo pressentido
infindo universo
íntimo.
Puro regaço de ser só
que consigo coincide
(SILVA, 2003, p. 17)

Seu desejo de criação configura-se em “fome jamais saciada”, marcada pelo alimento que é a palavra poética. Esta que se revela sempre em intenso movimento de estar e não estar desvelando-se em genuína insubmissão. Configura-se, pois, uma dialética que se estabelece na luta travada pela poeta e por todos os outros, que por ínfimos instantes conseguem reter o vocábulo esperado, sonhado, mas logo este evolui como “voo de pássaro” (SILVA, 2003, p. 17) em direção ao “sol no ocaso”. Assim, é preciso impor à imaginação material o trabalho poético, buscar nos elementos cósmicos, motivos dos devaneios, “o fundo pressentido” (SILVA, 2003, p. 17), pois o “criar” revela-se em poesia calcada no enigma da palavra imaginada, que promove, na extremada solidão, a união do poeta com o seu modo de fazer poesia: “puro regaço de ser só / que consigo coincide” (SILVA, 2003, p. 17).

Em vias de finalização, registro, reiteradamente, que Dora foi uma poeta que, diligentemente, acatou as vozes emergidas do seu interior, como que colhesse do seu íntimo matérias preciosas para a elaboração do mais fino lirismo. Ela nunca velou em seus poemas sua experiência com a escrita poética. Pelo contrário, esta pesquisa busca atestar que foi pela quenose poética, definida como um esvaziamento arguto do “eu” em busca do enigma essencial, a palavra imagem, que Dora ordenou seu lirismo num processo elevado de subjetividades a partir de modulações e interferências com o numinoso. Atenta aos pequenos sinais, a poeta paulista fez de sua poesia uma possibilidade de reintegração com as energias sacras pelo viés do trabalho linguístico-poético ancorado nos elementos cósmicos; com as imagens primevas desses elementos, teceu encontros entre o transcendente e o imanente.

Da ordenação natural e metafísica, resultou uma poesia fundada na valorização do mundo sensível que dialoga com potências elevadas. Nelly Novaes Coelho, em sua obra *Dicionário Crítico de escritoras brasileiras*, destaca os poemas de Dora como ritos em forma de versos “que celebram no hoje a essencialidade já esquecida de um ontem inaugural: celebração que se dá no espaço mágico onde a poesia é a grande celebrante. Aquela de quem se espera a iluminação da verdade do ser no mundo”. (COELHO, 2002, p. 165). Ademais, é esse olhar que nunca se desprende do “ontem inaugural”, ou seja, da origem como fonte ímpar para a criação de sua poesia, que faz dessa poeta uma escritora contemporânea, ligada no hoje pela sua sede de reinvenção a partir de imagens primevas, totalmente dependentes da potência mítica e mística que seus versos revelam.

A obra dorianiana apresenta-se na inteireza lúcida com o hodierno. Ela não foi poeta que fechou os olhos para a guerra, a miséria em forma da falta de recursos, nem ignorou o sofrimento existencial do século XX. Foi poeta que dialogou com outras vozes da Literatura brasileira e sempre foi atenta às mudanças que sofria a escrita da Literatura na década de 1980 e 1990. Os diálogos são intensos com os escritores dessa época e com o próprio contexto amplo da Filosofia e da Literatura. Dora, porém, expressa de forma singular o contemporâneo por meio de um construto poético que propõe um engajamento que não se faz em recortes referenciais e históricos próprios da época empenhada. O seu envolvimento preza pelo viés místico, por meio de uma escrita em que a vida, como ela mesma afirma em seu artigo *Mística e poesia*, “é um mistério da união da alma com Deus”, mas que nem por isso ignora os acontecimentos que tendem a reverberar na essência cósmica. Sabe-se que todo o místico era altamente aguerrido por defender almas que sofrem.

A peculiar temática e o tratamento linguístico-filosófico de Dora, que a coloca em um campo mais distanciado da Literatura dos anos 1980 e 1990, é, contudo, o que faz dela uma

contemporânea autêntica. Afirmando isso, ancorada na forma de Giorgio Agamben teorizar sobre o conceito de contemporâneo em sua obra *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (2009). Dora não elege para a sua poesia o tempo singular, concebido pelas emergências cotidianas que arremessam a arte para críticas ao capitalismo repleto de urgências que alienam a humanidade. Ela concebe temas que remetem a todo esse contexto pela via da poesia órfica moldada no tempo primordial, que valoriza as esferas oníricas transpostas tanto pela sombra quanto pelo dia, que é a origem solar. Coloca-se, então, dentro do conceito do filósofo, uma vez que este entende o verdadeiro contemporâneo como aquele que “não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever a parte da sombra, a sua íntima obscuridade”. (AGAMBEN, 2009, p. 64).

Dora empreende uma poesia que abarca o divino sem anular a essencialidade humana pelo arquetipo da linguagem. Seus temas recuperam a beleza do passado inaugural, do desejo que se compraz no discurso mítico que ao mesmo tempo se envolve com o lirismo místico. Recupera o contexto numinoso da Grécia, do Egito, da Calábria sem desmerecer seu berço cravado e reconhecido em Conchas, território brasileiro. Ao mesmo tempo que resgata momentos arcaicos em Pompéia, Grécia ou Calábria, faz da Igreja em Ouro Preto ícone imagético cheio de misticismo e beleza: “As portadas conduzem: / pedra cinzenta alteada em coroa submissa às flores. / No campos, as reconheces. / Se entrares, / verás no bojo escuro de vísceras sinuosas / anjos de sexuada forma, / sorriso enigmático. Não resistas” (SILVA, 1999, p. 65). Ademais, cabe à Dora o atributo de poeta intrépida, como afirma Agamben, pela coragem de nunca desistir de seu ímpeto poético moldado pela sacralidade de uma linguagem que seria construída em pleno contexto hostil a esse tipo de poesia.

Nesta pesquisa, Dora encaixa-se como uma escritora contemporânea rara que, de acordo com Agamben, configura-se como prática de “coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (AGAMBEN, 2009, p. 64). Para Dora, a verdadeira poesia é aquela que vai ao sagrado por meio da reconstrução de um itinerário poético compactado com o pungente labor com a linguagem cujo sentido acena constantemente para uma configuração arcaica. É nisso que se revela a sua intensa busca pela palavra inaugural, expressa em confabulações poéticas de uma origem. Nesse itinerário, evidenciado em toda sua obra, revela-se a contemporaneidade de sua poesia como afirmou Agamben: “de fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e suas assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo”. (AGAMBEN, 2009, p. 64).

Seu modo de poetar torna-se condescendente com a magia da palavra encantada ligada aos arquétipos a fim de refazer no tempo atual um percurso lírico que alude, permanentemente, ao numinoso. Segundo a filósofa Constança Cesar, é absolutamente na linguagem poética de Dora que resistem a presença e a força dos deuses (CESAR, 2015, p.27). É por isso que seu lirismo se aproxima da ordenação lírica dos poetas metafísicos e dos modernos que trabalharam com a linguagem, principalmente, na expectativa de comunicar o indizível não apenas na temática, mas no próprio processo criativo.

Dora Ferreira da Silva fundamentou a sua lírica a partir dos ideais máximos que nortearam a lírica moderna, desde Baudelaire, Marlamé, Rimbaud até os mais contemporâneos como Höderlin, T.S.Eliot e Rilke, os quais veem a poesia como “uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos” (FRIEDRICH, 1978 p. 16).

Esta pesquisa percorreu, por meio da potência linguístico-poética, as reflexões acerca da fenomenologia da religião de Rudolf Otto, Mircea Eliade e Carl Gustav Jung, e pautou-se, sobretudo na fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard e dos estudos do imaginário sistematizado por Gilbert Durand. O objetivo era restabelecer o valor da produção imaginativa a partir de intensas reavaliações críticas, sendo as principais pautadas no pensamento do romantismo alemão. Isso porque em Dora a linguagem simbólica não só desvela os mistérios que cerca o mundo atual, mas traz revelações primordiais de vidas e de tempos sagrados essenciais para redimensionar as angustias modernas.

Ao retratar sua família ancestral mais claramente presente em *Retratos da origem*, Dora evidencia um anseio singular por tempos arcaicos, mergulhando em reminiscências que carregam constelações significativas de imagens que não só compõem contextos passados, mas também um rico desejo de reviver autênticas e peculiares disparidades com o outro. É por meio desse coadunar imagético primevo, o qual acena para longínquas alteridades, que, como afirma César, se evidencia a autêntica “tarefa do poeta [que] não é só escrever, mas viver poeticamente, encarnado na própria existência, no tempo e espaço quotidianos, a mediação entre o ser humano e o Absoluto” (CESAR, 2015, p. 28).

No conjunto da obra dorianana, as imagens trazem à tona um exuberante jogo metafórico, condicionado pela elaboração rítmico-semântica em plena efervescência imaginativa. A palavra poética comanda o real e metamorfoseia a poesia em canto que move mitos numa plena reimaginação simbólica. Busquei construir, neste trabalho, uma

compreensão acerca da linguagem como ação genuína do fazer poético, e colher nas análises a plena renovação do ato imaginativo.

Conclama Gaston Bachelard em sua obra fenomenológica que a “escrita é, de alguma maneira, uma dimensão que desapruma a palavra” (BACHELARD: 1990, 24). O desaprumar concebido em Dora é o necessário desequilíbrio no forjar do signo, até que significado e significante se desprendam de sua natureza lógica e se entreguem à autonomia imaginante da poesia. É quando a linguagem se entrega à liberdade e à verticalidade da poesia e tensiona todo o sistema linguístico. A ponderação poética é entendida como o exercício linguístico que testa os vocábulos e imagens em infinitas combinações sintáticas até o limite máximo da composição lírica, numa extrema depuração técnica. Como assevera Euryalo Canabrava, em Dora, o trabalho poético “se manifesta através de uma técnica de eliminações sucessivas, em que o poeta depura, expurga e purifica a linguagem até o ponto de extinguir o cerne da palavra como ausência e não como sentido” (CANNABRAVA: 1999, 435).

Há todo um jogo imposto ao fazer poético, no qual se destaca a submissão cabal da técnica aos impulsos poéticos, sem frear a imaginação, que permite uma imersão nos meandros do inconsciente. Origina-se dessa imersão um lirismo absoluto sem essência restritiva, mas entregue às forças arquetipais e míticas. Nesse construto poético os elementos são substratos medulares na construção lírica dorian. O mergulho no subconsciente é pontuado como interlocução entre a linguagem e a imagem poética numa exaltação íntima com o psiquismo. Com efeito, é uma poesia que se modera na intensa experiência linguística de um jeito laboratorial de fazer poesia.

Assim, intentei cumprir neste trabalho a análise mitopoética das imagens, na tessitura de poemas que valorizam os elementos cósmicos, o fogo, a terra, o ar e a água, a partir do trabalho com a linguagem e a imaginação. O resultado notório e incontestável acerca dessa poeta é que ela sedimentou uma poesia na plenitude da linguagem elaborada e devaneada e, por assim fazer, elucidou um poetar em que tempos arcaicos foram movidos pelo mito, revelando-se como insígnia, segundo afirmou Cesar, de um “futuro, de possibilidades ainda não atualizadas, contidas nas imagens primordiais” (CESAR, 2015, p. 38).

É a poesia que, segundo Enivalda Nunes Freitas e Souza, transubstancia em cantos a glória outrora perdida de deuses gregos, egípcios e cristãos, e de musas e videntes como a Sibila. Nessa esteira, é pelo viés da linguagem que a poeta resiste à dessacralização ao empreender um lirismo que transforma em “recipiente sagrado, [] *hidria* que transporta o elemento primordial” (SOUZA, 2013, p. 65). Registro, antes de finalizar, que em Dora,

encontramos uma artista que conclama os deuses a ocuparem o lugar de reverência no seu labor poético ao fazer prevalecer uma poesia em estado novo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução e notas Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- _____. *O homem de gênio e a melancolia: Problema XXX*. Trad. do grego Jackie Pigeaud. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro, Laderdas Editora, 1998.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Livraria Martins, 1972.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica: arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 3^a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 242p.
- _____. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Fragmentos da poética do fogo*. 1990
- _____. *A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *A Terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *A Terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1993.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- BÍBLIA, A. T. Lucas. In *BÍBLIA de estudo de Genebra*. Tradução de Almeida Revista e Atualizada. Baueri, São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil; Cultura Cristã, 2009.
- BOSI, Alfredo. (org.). *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega. Vol. I, II e III*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Ouro sobre azul: Rio de Janeiro, 2008.
- CANNABRAVA, Euryalo. “A experiência poética em *An-danças*, de Dora Ferreira da Silva”. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1999.
- _____. “Uma via de ver as coisas”. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1999.
- _____. “Decisão poética em Dora Ferreira da Silva”. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1999.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CESAR, Constança Marcondes. “As grandes deusas na poesia de Dora Ferreira da Silva”. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1999.
- _____. “A celebração dos deuses em Vicente e Dora. In: TEIXEIRO, A.M, HENNRIC, D.M, AGUIAR, G. *Vicente e Dora Ferreira da Silva: uma vocação poético-filosófica*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2015.
- _____. *Bachelard: ciência e poesia*. São Paulo: Paulinas, 1989.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: leitura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- COSTA, Solange. *Arte e verdade: poesia e linguagem em Hölderlin e Heidegger*. Teresópolis: Daimon, 2014.
- CRUZ, San Juan de la. *A poesia mística de San Juan de la Cruz*. Trad. Dora Ferreira da Silva, Cultrix, 1984.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *O imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. René Eve Lévié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- _____. *Campos do imaginário*. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- _____. *A imaginação simbólica*. Trad. Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, 1988.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- _____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- _____. *Mito e realidade*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FILHO, Rubens Rodrigues Torres. “Novalis: o romantismo estudioso”. In: NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- FLUSSER, Vilém. “Nascimento do poema”. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1999.
- _____. “Dora Ferreira da Silva”. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1999.
- FREITAS, Laura. “Dora Ferreira da Silva e Carl Gustav Jung: aproximações em um mundo que necessita ser ressacralizado”. In: TEIXEIRO, A.M, HENNRIC, D.M, AGUIAR, G. *Vicente e Dora Ferreira da Silva: uma vocação poético-filosófica*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2015.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni; Trad. das poesias Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HESÍODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. Trad. JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia de Sá Cavalcante Schuback – Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- _____. *Ensaio e conferências*. Trad. Emanuel Carneiro Leão; Gilvan Fogel; Marcia de Sá Cavalcante Schuback – Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2002.
- HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora Cosacnaif, 2007.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas Hoje*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- KANT, Immanuel. *O sistema das artes, o gênio e o gosto*. In: SOUZA, Roberto Acízelo (organizador). *Uma ideia moderna de literatura*. Chapecó, SC: Argos, 2011.
- JUNG, C. G. *Memórias, sonhos, reflexões*. Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Círculo do Livro / Nova Fronteira, 1975.
- _____. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

- _____. *Aion – estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*, Revisão literária de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1986.
- _____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Dora Ferreira da Silva, Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2008.
- _____. *O espírito na arte e na ciência*. Trad. Dora Ferreira da Silva, Ruben Siqueira Bianchi. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 73-93.
- JUNQUEIRA, Ivan. “Ritmo semântico”. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1999.
- _____. JUNQUEIRA, Ivan. “Pensamento e emoção”. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Cartografia do imaginário*. São paulo: T. A. Queiroz, 2003.
- KRAUSZ, Luis S. *As musas – Poesia e divindade na Grécia Antiga*. São Paulo: Edusp, 2007.
- LEPARGNEUR, Hubert & SILVA, Dora Ferreira da. *Tauler e Jung: o caminho para o centro*. São Paulo, Paulus, 1997.
- LIMA, Costa. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- MOURÃO, Gerardo Mello. “Poesia, Poeta, Poema (introdução a Dora Ferreira da Silva)”. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1999.
- NEUMAN Erich. *O medo do feminino e outros ensaios sobre a psicologia feminina*. Tradução de Thereza Christina Stummer. São Paulo: Paulus, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral*. In MARÇAL, Jairo (org.). *Antologia de Textos Filosóficos / Jairo Marçal, organizador*. – Curitiba: SEED –, 2009.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia. O pensamento poético*. Belo Horizonte, Humanitas, 2011.
- _____. “Estética e correntes do Modernismo”. In *O modernismo*. Afonso Á’vila, organizador. São Paulo: Perspectiva: 1975.
- OTTO, Rudolf. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Trad. Walter O. Schlupp. Petrópolis: Vozes, 2014.
- PAES, José Paulo. “A presença do sagrado, numa obra sensível e plena”. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1999.
- PAIVA, Vera. *Evas, Marias, Liliths... as voltas do feminino*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- PARMENIDES. *Da Natureza*. Trad. Tradução do Professor Dr. Jose Gabriel Trindade Santos. São Paulo, Loyola, 2002.
- PLATÃO. *A república*. Tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PETRONIO, Rodrigo. “Entre o mito humano e a poesia dos deuses”. In: TEIXEIRO, A.M, HENNRIC, D.M, AGUIAR, G. *Vicente e Dora Ferreira da Silva: uma vocação poético-filosófica*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2015.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- QUILLET Pierre. *Introdução ao pensamento de Bachelard*. Trad. César August Chaves Fernandes. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.
- SCHILLER, Johann Christoph Friedrich von. “Cartas sobre a educação estética da humanidade”. In In: SOUZA, Roberto Acízelo (organizador). *Uma ideia moderna de literatura*. Chapecó, SC: Argos, 2011.
- SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topsbooks Editora, 1999.

- _____. *Hídrias*. São Paulo: Odysseus, 2004.
- _____. CAVALO AZUL. “Teoria Geral do feminino”. São Paulo, 1964-1989.
- _____. *Cartografia do imaginário*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2003.
- _____. *O leque*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2007.
- _____. *Appassionata*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2008.
- _____. *Transpoemas*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2009.
- _____. “Mística e Poesia”. In CRUZ, San Juan de la. *A poesia mística de San Juan de la Cruz*. Trad. Dora Ferreira da Silva, Cultrix, 1984.
- _____. LEPARGNEUR, Hubert. *Tauler e Jung _ o caminho para o centro*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1997.
- _____. LEPARGNEUR, Hubert. *Angelus Silesius _ a mediação do nada*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1986.
- _____. *A poesia mística de San Juan de la Cruz*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Estudos introdutórios: Dora Ferreira da Silva e Hubert Lepargneur. São Paulo: Cultrix, 1984.
- _____. “Jung e a confrontação com o inconsciente”. *Cavalo Azul; n° 5*. São Paulo, s.a.
- SILVA, Vicente Ferreira da. *Transcendências do mundo*. In: *Obras completas*. Organização de Rodrigo Petrônio. São Paulo: É.Realizações, 2010.
- 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.
- _____. “Poesia e imagem primordial: Dora e Jung” In: TEIXEIRO, A.M, HENNRIC, D.M, AGUIAR, G. *Vicente e Dora Ferreira da Silva: uma vocação poético-filosófica*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2015.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia: e outros fragmentos*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo, Iluminuras, 1994.
- SILESIUS, Angelus. *Angelus Silesius: a mediação do nada*. Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: T.A. Queiroz, 1986.
- SOUZA, Roberto Acizelo de. (Organizador). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para estudos literários (1688 – 1922)*. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2011.
- SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan De La Cruz, Richard Wagner*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- STIRNIMANN, Victor-Pierre. “Schlegel, carícias de um martelo”. In SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia: e outros fragmentos*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo, Iluminuras, 1994.
- RICARDO, Cassiano. “Introdução ao livro *Uma via de ver as coisas*”. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1999.
- RICOEU, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TAULER, Johannes. *Sermões*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Paulus, 1998.
- TEIXEIRA, Antonio Braz. “A filosofia da mitologia de Vicente Ferreira da Silva”. In: TEIXEIRO, A.M, HENNRIC, D.M, AGUIAR, G. *Vicente e Dora Ferreira da Silva: uma vocação poético-filosófica*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2015.
- VALÉRY, Paul. *Discurso sobre a estética. Poesia e pensamento abstrato*. Trad. Pedro Schacht Pereira, Lisboa: Veja Limitada, 1995.
- _____. *Variedades*. Trad. Mariza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

CITAÇÕES DE MATERIAL DE SÍTIOS DA INTERNET:

ADORNO, Theodor. W. *Educação e emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Disponível em: <file:///C:/Users/Fernanda/Downloads/undefined.pdf>. Acesso em 19 fevereiro de 2018.

Lírica e sociedade. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3474829/mod_resource/content/1/Adorno%20-%20Palestra%20sobre%20o%20C3%ADrica%20e%20sociedade.pdf. Acesso em 19 fevereiro de 2018.

BANDEIRA, Manuel. *De poetas e de Poesia*. Rio de Janeiro: Mec, 1954. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3081798/mod_resource/content/2/Manuel%20Bandeira%20-%20Poesia%20e%20verso.pdf. Acesso em 11 de maio de 2018.

BERNADES, Abreu. *O conceito de identidade em Heráclito*. Disponível em: <https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/10/abdu-abreu-bernardes-o-conceito-de-identidade-em-heraclito-de-c3a9feso.pdf>. Acesso em 30 de setembro de 2017.

CARVALHO, Adilson. *A obra de arte em Heidegger*. Paranoá, cadernos de arquitetura e urbanismo, 2000. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/paranoa/article/view/15229/10914>. Acesso em 30 de setembro de 2017.

COMBE, Dominique. *Sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*. Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. Revista USP; número 84, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790/15608>. Acesso em 30 de maio de 2018.

GALVÃO, Donizete. “Entrevista de Dora Ferreira da Silva”. Jornal de Poesia. Revista Cult – Maio / 99. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp5.html> e <http://arte-vida-poesia.blogspot.com/2011/04/dora-ferreira-da-silva-entrevista.html>. Acesso em 10 de agosto 2015.

_____. “Dora Ferreira da Silva e a chave do sagrado”. *Jornal de poesia*. <http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp4.html>

GALVÃO, Donizete; MARTINS, Floriano. “Dora Ferreira da Silva: diálogos sobre poesia e filosofia, recordando Vicente Ferreira da Silva”. In: Revista Agulha. Fortaleza / São Paulo, outubro de 2003 <http://www.revista.agulha.nom.br/ag36silva.htm>. Acesso em 10 de agosto 2015.

KUJAWSKI, Gilberto. “Dora Ferreira da Silva volta a chamar a atenção com Hídrias” Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/gilbertokujawski1.html>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2015.

NUNES, Benedito. *Heidegger e a poesia*. In: *Natureza humana*, 2000. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v2n1/v2n1a04.pdf>. Acesso em 30 de setembro de 2017.

OLIVEIRA, Maria Elisa de. “A figura do poeta em friedrich von Hardenberg (novalis) e Gaston Bachelard: algumas considerações”, in *Trans/Form/Ação*, 1996, São Paulo. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/trans/v19/v19a03.pdf>. Acesso em 10 abril de 2018.

RODRIGUES, Osvaldino Marra. “Zenão de eléia, discípulo de parmenides: um esboço”. In Revista eletrônica Kinesis. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/Artigo16.O.Marra.pdf>. Acesso em 30 de abril de 2018.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. A hierofania do inconsciente e o arquétipo da criança em Dora Ferreira da Silva. Anais do SILEL. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 2-3. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2009_gt_1t10_artigo_2.pdf. Acesso em: 25 maio de 2018.