

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
MESTRADO ACADÊMICO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

SHIRLE GOULART

TAPEÇARIA DO TEXTO:
A Dama e o Unicórnio em Dora Ferreira da Silva

UBERLÂNDIA
FEVEREIRO / 2021

SHIRLE GOULART

TAPEÇARIA DO TEXTO:
***A Dama e o Unicórnio* em Dora Ferreira da Silva**

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

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, Representação e Cultura

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

Uberlândia
FEVEREIRO / 2021

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

G694 2021	<p>Goulart, Shirle, 1984- TAPEÇARIA DO TEXTO: [recurso eletrônico] : A Dama e o Unicórnio em Dora Ferreira da Silva / Shirle Goulart. - 2021.</p> <p>Orientadora: Enivalda Nunes Freitas e Souza. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.180 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Literatura. I. Souza, Enivalda Nunes Freitas e, 1963-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.</p>
--------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pgletras.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPLET				
Defesa de:	Mestrado em Estudos Literários				
Data:	26 de fevereiro de 2021	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:20
Matrícula do Discente:	11912TLT026				
Nome do Discente:	Shirle Goulart				
Título do Trabalho:	Tapeçaria do texto: a dama e o unicórnio em Dora Ferreira da Silva				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 2: Literatura, Representação e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O sagrado na poesia brasileira contemporânea				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos Professores Doutores: Enivalda Nunes Freitas e Souza da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientadora da candidata (Presidente); Erick Gontijo Costa do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais / CEFET-MG; Fernanda Cristina de Campos da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Prof.^a Dr.^a Enivalda Nunes Freitas e Souza, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Enivalda Nunes Freitas e Souza, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/02/2021, às 16:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Erick Gontijo Costa, Usuário Externo**, em 26/02/2021, às 16:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **SHIRLE GOULART, Usuário Externo**, em 26/02/2021, às 16:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Cristina de Campos, Usuário Externo**, em 26/02/2021, às 16:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2593657** e o código CRC **F3B05905**.

*Dedico este trabalho à minha mãe,
que foi a longa manus divina,
que me sustentou,
durante toda a trajetória da minha vida.*

AGRADECIMENTOS

A Deus.

RESUMO

A presente pesquisa foi desenvolvida a partir das imagens de alguns poemas da obra de uma importante escritora e tradutora brasileira, Dora Ferreira da Silva, na qual procedeu-se à leitura aproximativa entre os textos e as tapeçarias de Cluny intituladas *A dama e o unicórnio*, em que os sentidos são recuperados e ampliados pelas imagens dos versos da poeta. O aporte teórico é baseado, principalmente, em estudos sobre intertextualidade, sagrado, mitos e imaginário. Por isso, pelo viés crítico-teórico, apropriamo-nos dos ensinamentos de diversos autores e obras, tais como Gilbert Durand, *As estruturas antropológicas do imaginário*, Carl Gustav Jung, *Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética*, Julia Kristeva, *Introdução à Seminálise*, Ana Maria Lisboa de Mello, *Poesia e Imaginário*, Tiphaine Samoyault, *A intertextualidade*, entre outros. Assim, investiga-se a arte como sendo o meio para o entendimento do ser humano sobre a sua própria essência e reflete-se sobre o papel da literatura para o elo entre o homem e o mundo espiritual.

Palavras-chave: Dora Ferreira da Silva. A dama e o unicórnio. Sagrado. Imaginário. Poesia.

ABSTRACT

This research was developed from the images of some poems of the work of an important Brazilian writer and translator, Dora Ferreira da Silva, in which the texts and tapestries of Cluny entitled *The Lady and the Unicorn* were read approximately, in which the senses are recovered and amplified by the images of the poet's verses. The theoretical input is based, mainly, on studies about intertextuality, sacred, myths and imaginary. For this reason, due to the critical-theoretical bias, we appropriate the teachings of several authors and works, such as Gilbert Durand, *The anthropological structures of the imaginary*, Carl Gustav Jung, *Relationship of analytical psychology with poetic art work*, Julia Kristeva, *Introduction to Seminal analysis*, Ana Maria Lisboa de Mello, *Poetry and Imaginary*, Tiphaine Samoyault, *Intertextuality*, among others. Thus, we investigate art as being the means for the understanding of the human being about his own essence and reflect on the role of literature for the link between man and the spiritual world.

Keywords: Dora Ferreira da Silva. *The lady and the unicorn*. Sacred. Imaginary. Poetry.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Capa do livro An-danças.....	25
FIGURA 2 - Capa do livro An-danças.....	25
FIGURA 3 - O Nascimento de Vênus, de Sandro Botticelli (1485)	42
FIGURA 4 - Peça 1: A visão.....	76
FIGURA 5 - Peça 2: A audição.....	82
FIGURA 6 - Peça 3: O olfato.....	86
FIGURA 7 - Peça 4: O paladar.....	88
FIGURA 8 - Peça 5: O tato.....	92
FIGURA 9 - Peça 6: À Mon Seul Désir.....	99

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. FORTUNA CRÍTICA SOBRE DORA FERREIRA DA SILVA	
1.1 Sobre a capa do livro An-danças.....	24
2. O ELEMENTO INTERTEXTUAL: PRESENÇA	
2.1 O diálogo entre a Literatura e as Artes.....	34
2.2 Arte e História: relação e ressignificação.....	38
2.3 Pintura e poesia.....	40
3. O ELO ENTRE O SAGRADO E AS ARTES	
3.1 Os aspectos do sagrado.....	45
3.2 A presença da religiosidade nas artes.....	48
3.3 O poder de uma imagem.....	51
3.4 Teoria do Imaginário.....	53
3.5 Mitos.....	56
4. MITOS, TECELAGEM E POESIA	
4.1 A poesia de Dora.....	62
4.2 Tecelagem.....	66
4.3 A conexão entre poesia, mitos e tecelagem.....	73
4.4 Tapeçarias e poemas: a sensibilidade de Dora e a inspiração em Cluny	75
4.4.1 A visão.....	76
4.4.2 A audição.....	81
4.4.3 O olfato.....	85
4.4.4 O paladar.....	88
4.4.5 O tato.....	91
4.4.6 <i>À Mon Seul Désir</i>	94
5. IMPORTÂNCIA DOS ARQUÉTIPOS NAS OBRA	
5.1 A potência dos mitos e símbolos religiosos.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
BIBLIOGRAFIA DA AUTORA – POESIA	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117

INTRODUÇÃO

“Uma linguagem sem voz para dizer o indizível”

A poesia é uma fonte inesgotável de expressão dos sentimentos, emoções, religiosidade, aspectos sociais, acontecimentos históricos, entre tantos outros temas que nos versos podem se expressar. Segundo Bosi (2010), os conceitos de objeto e imagem dentro do poema nos faz refletir acerca da ideologia, que é muito delicada ao se tratar de poesia, pois o poeta tem seus valores pessoais e coletivos embasados em uma sociedade muitas vezes em fases de mudanças desses próprios valores. Ainda de acordo com Bosi (2010), imagens de pessoas, coisas, gestos, atitudes, não importando se historicamente reais ou não, são vigentes na fantasia do poeta. Embora possa parecer de início, essas imagens não são soltas nem avulsas. É por meio das imagens que decorre o sentimento que é tanto do poeta quanto nosso, sentimento este pungente na memória, que pode ser dotado de horror, de melancolia, de nostalgia, de enternecimento e, até mesmo, de algo que é pueril e ao mesmo tempo piedoso. As imagens da poesia podem, ainda, restaurar coisas perdidas, como objetos antigos e memórias.

O texto literário permanece vivo, atuando como guardião dos fundamentos do pensamento humano. Nesse sentido, autores procuram registrar, de diversas formas, símbolos culturais representativos de pensamentos individuais e coletivos, valores humanos abstraídos de um espaço-tempo que são recuperados por meio da leitura e análise comparativa.

Um texto poético contém imagens que possibilitam ao leitor a distinção entre as suas experiências individuais e as experiências do autor a partir de suas próprias experiências. A medida em que ocorre reconhecimento poético entre a obra e seus leitores, o texto poético e suas imagens criam vínculo entre as partes envolvidas.

Considerando que uma das principais funções do texto é a interação entre autor, obra e leitor, em um contínuo diálogo de espaço e tempo, é possível, também, propiciar o reconhecimento da presença de um texto em outro texto, seja ele verbal ou não verbal, o que caracteriza intertextualidade.

Via de regra, entende-se o texto verbal como sendo o texto escrito, aquele que usa a palavra como ferramenta de expressão de fatos, desejos, sensações, emoções.

Geralmente a linguagem verbal é uma ação espontânea, pois a simples leitura compreende aquilo que está escrito, ainda que esta compreensão se dê de formas diferentes a depender de cada leitor. Todavia, não se pode limitar esse entendimento ao proceder à leitura de um texto literário, pois este requer mais do que uma simples leitura, propõe um mergulhar-se em si mesmo, apropriar-se de seus conhecimentos prévios, sua visão de mundo. Conhecer sobre o criador contribui para a formação de um vínculo entre autor, obra e leitor.

Outra forma de expressão é a linguagem não verbal, que se manifesta por meio de símbolos, desenhos, cores, gestos, entre outros. Nessa modalidade, muitas são as formas de se estabelecer a comunicação, menos a palavra escrita propriamente dita. Assim, o leitor reage a algo ou alguma coisa de forma involuntária, em outras palavras, não se impõe rigidez ao fazer a leitura de uma obra de arte, por exemplo, bem como não se limita ao artista a uma determinada forma de linguagem ou um objeto único de representação do seu trabalho.

Nesse viés, o estudo comparatista tem liberdade para relacionar obras de diferentes gêneros, épocas, estilos, autores não se limitando apenas à obras literárias. A investigação pode relacionar diferentes formas de expressão, como: artes plásticas, música, fotografia, dança, teatro, dentre outras.

Neste trabalho, será abordada a intertextualidade entre a poesia de Dora Ferreira da Silva¹, texto verbal; e as tapeçarias de Cluny, texto não verbal. A arte e a poesia que aqui serão analisadas não datam da mesma época, não são da mesma vertente artística, já que as tapeçarias em questão remontam à época medieval e a poesia escolhida é contemporânea, porém, as duas artes manifestam religiosidade, característica esta que está sempre em contato com simbolismos que podem passar despercebidos aos olhos menos atentos. É interessante notar o tempo histórico que separa as obras selecionadas para análise, revelando e comprovando que o intertexto é eclético, ultrapassa gêneros e gerações, séculos e tradições.

Entretanto, antes de mergulhar na investigação da influência das tapeçarias sob algumas das obras de DFS selecionadas para análise nesta pesquisa, é mister abordar a teoria da intertextualidade. Para isso, utilizaremos teorias de estudiosos do tema, como: Julia Kristeva, Mikhail Bahktin, Robert Stam, Mario Praz, Tiphaine Samoyault, Aguinaldo José Gonçalves, dentre outros autores que trouxeram

1 Doravante, referiremo-nos à Dora Ferreira da Silva por suas iniciais DFS.

importantes contribuições ao estudo.

Falando sobre poesia, Kristeva (1969) afirma que a linguagem poética se lê pelo menos como dupla, e é nessa duplicidade que remanesce suporte para o desenvolvimento desta pesquisa. Dessa forma, os objetos de estudo desta dissertação são: o capítulo “Tapeçarias”, do livro *An-danças* e alguns poemas do livro *Poemas da Estrangeira*, ambos de Dora Ferreira da Silva, e as obras de arte medievais, as tapeçarias de autoria desconhecida, expostas no museu de Cluny, na França.

Enquanto as tapeçarias analisadas nesta pesquisa são arte medieval, datando do século XV (cerca de 1490), DFS foi uma poeta paulista, nascida em Conchas no ano de 1918. Iniciou sua carreira como tradutora de notáveis autores e obras, como, por exemplo: *A poesia mística de San Juan de la Cruz* (1982), de Cultrix, *Memórias, sonhos e reflexões* (1985), de Carl Gustav Jung e *Vida de Maria* (1994), de Rainer Maria Rilke. Foi também editora, fundando as revistas *Diálogo* e *Cavalo Azul*, a primeira com enfoque em Filosofia e a última dedicada à divulgação da poesia (LEMOS, 2016).

Dora Ferreira da Silva ganhou por três vezes o prêmio Jabuti (pelas obras: *An-danças*, em 1970; *Poemas da Estrangeira*, em 1996; e *Hídrias*, em 2005) e, em 2000, foi congratulada com o prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras por *Poesia Reunida* (LEMOS, 2016). Dora era casada com Vicente Ferreira da Silva, companheiro por 23 anos, com quem teve dois filhos. A parceria do casal ocorria na vida e nas letras: Vicente era filósofo e a residência do casal foi ponto de encontro de grandes intelectuais, bem como oficina para criação das revistas *Diálogo* e *Cavalo Azul* (ROCHA, 2009).

Apesar de sua forte presença na cena cultural brasileira há anos, DFS foi mais conhecida por seu trabalho como tradutora, enquanto sua poesia só ganha notoriedade, de fato, nos anos 70, na ocasião da publicação de seu livro *An-danças*. Os poemas da referida obra foram escritos a partir de 1948 e os anos que constam entre as datas foram preenchidos com suas elogiadas traduções e poesias que só viriam a público anos mais tarde, na ocasião da perda de seu companheiro. Tanto a publicação de *An-danças*, quanto a idealização da revista *Cavalo Azul* ocorreram após a trágica morte de seu esposo (ROCHA, 2009).

A autora faleceu em São Paulo, no ano de 2006 e deixou um grande legado na literatura brasileira, principalmente no gênero ao qual dedicou mais de 50 anos de sua

vida: a poesia. Dialogando com o mundo das artes, suas linhas escritas através do pano da mitologia revelam intertexto com outras artes e obras literárias. Por isso, no capítulo que segue ao estudo do intertexto, proceder-se-á análise do elo entre a literatura e as artes a fim de compreender o modo como as mais diferentes configurações artísticas corroboram entre si. Aproximando o homem do entendimento de sua própria natureza e de sua essência, a poesia e as artes concorrem para identificação e revelação de verdades.

A poesia de Dora é envolta por religiosidade, trata de temas do sagrado e possui um caráter mítico. Muitos de seus trabalhos abordam personagens e temas da mitologia grega, como, por exemplo, o poema *Narciso (II)*, do livro *Hídrias* (2004). Segundo SOUZA (2011):

A poesia de Dora Ferreira da Silva reside no espaço do sagrado, lá onde os deuses sopram a música e alinham o poema, promovendo uma harmonia cósmica em que vida e poesia se alimentam mutuamente. Assim, a poeta perpetua um tipo de poesia da mais pura tradição lírica, filha de Orfeu, poesia do resgate dos deuses, dos mitos, da força elementar da natureza, e em tudo estranha às produções da poesia brasileira contemporânea. (p. 09).

Dessa forma, explora-se a relação entre o sagrado e as artes para compreender o poder de significação de uma imagem, principalmente no âmbito de representação do religioso. Assim, ao abordar essas questões, adota-se a Teoria do Imaginário, que certamente auxiliará na análise do fazer poético em Dora, bem como na compreensão da dimensão dada pela autora à essencialidade da poesia para a condição humana.

O imaginário, ao longo do século XX, foi tema amplamente estudado por teóricos como Gaston Bachelard, Sigmund Freud, Gilbert Durand e Jacques Lacan, dentre outros. Esses estudiosos apresentaram diferentes dimensões e significações ao termo. Para Durand (1989), imaginário é o conjunto das atitudes imaginativas que resultam na produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos pelo ser humano, diferenciando-se, assim, da acepção difundida do termo, qual seja, aquilo que é fictício, oposto do real e que pertence ao mundo da imaginação, que reside apenas no plano das ideais do indivíduo.

Assim, tem-se que a Teoria do Imaginário se estrutura sobre elementos essenciais, são eles: imagens, símbolos, mitos e arquétipos que corroboram ao entendimento da orquestrada linguagem poética de DFS que se destaca por ser própria, singular.

Dessa forma, a partir da elucidação da teoria, é possível aprofundar-se no

estudo dos mitos para somente então mergulhar de forma individual em cada uma das obras abordadas neste trabalho: poemas de Dora e as tapeçarias de Cluny. Partindo da individualidade de cada um, é possível apreender os aspectos que as fazem intertextuais. Então, da análise da narrativa mítica, cria-se subsídios para o estudo da tecelagem, tipo de arte que teve início no período neolítico, com os chineses, indianos e egípcios.

Segundo Imbroisi (2016), o ofício da tapeçaria já existia na China desde 3500 a.C., fragmentos de tecidos tingidos e com a tecedura bastante complexa foram encontrados em uma tumba chinesa com data de 2700 a.C. A fabricação da seda foi expandida para a Coreia por volta do ano 2000 a.C e para o Japão cerca do ano 300 d.C. De acordo com especialistas, o tear de pedais pode ter sido inventado na China ou na Índia. Os pedais foram acrescentados para manipular teares de Liços simples e duplos. Na Idade Média esses equipamentos eram utilizados na Pérsia, Sudão, Egito e na Península Arábica. O tecelão sentava com os pés numa vala por baixo de um tear rebaixado. No ano 700, os teares horizontais e verticais podiam ser encontrados em muitos locais da Ásia, África e Europa (IMBROISI, 2016).

O tecelão trabalhava em casa e comerciava seus tecidos na feira. Antes da introdução dos teares horizontais, os teares verticais de peso eram muito comuns nos séculos X e XI. A tecelagem passou a ser uma espécie de artesanato urbano, para regular o seu comércio os artesãos aderiam às guildas ou mestres, e os que controlavam o artesanato eram considerados como tecelões de qualidade e formação necessária. (BECKER, 2005).

No século XII, o tear de pedal chegou à Europa através do Império Bizantino ou por meio de invasores árabes em Al-Andalus, onde a instituição foi elevada ao solo e instalada em uma estrutura maior. (JENKINS, 2003).

Segundo Imbroisi (2016), a tapeçaria floresceu na Europa medieval, por um lado devido à abundância de lã, por outro lado devido à mão de obra disponível, embora, como já foi referido, os gregos e romanos utilizassem tapeçarias na antiguidade. Ainda segundo o autor, os tapetes mais antigos, geralmente eram feitos em conventos e destinados a igrejas, possuíam uma temática religiosa. Com o tempo, os tapetes se tornaram cada vez mais comuns nos castelos. Conforme a lenda, costumavam aquecer a área circundante, construída com altos muros de pedra.

A tapeçaria tinha grande importância na França. Atingiu grande desenvolvimento durante o Renascimento e um século depois desse movimento

artístico e cultural, teve grande manifestação na França. Alcançou maior representação durante o reinado de Luís XIV, mantida pelo estado, principalmente nas famosas fábricas de Gobelin. (IMBROISI, 2016).

Os tapetes tiveram várias funções dentro da sociedade, por exemplo, cobrir o chão de terra batida. De funcional à obra de arte, alguns tapetes chegavam a ser usados como moeda de troca e herança. Assim, a significância da tapeçaria é moldada de acordo com a sociedade.

Conforme as análises das tapeçarias e dos poemas que a elas serão relacionados, serão então apontados os elementos do intertexto. A partir dessa organização, objetiva-se alcançar com esta pesquisa, partindo da análise do estudo do intertexto enquanto recurso literário criativo e enriquecedor, de que forma obras de arte são fonte de inspiração para a literatura, bem como demonstrar o elo entre as formas de expressão. É também objetivo o estudo do sagrado e seus aspectos a partir dos textos de DFS e das tapeçarias, que se relacionam ao mito e o divino, sendo consideradas o ofício das deusas. Baseado nisso, será observada sua ligação com a mitologia e com cada uma das tapeçarias apontadas como inspiração de alguns dos poemas da autora.

O poder das imagens no âmbito sagrado e religioso, será analisado nesse estudo, bem como da teoria que suporta essa relação: a Teoria do Imaginário. Com isso, os mitos, enquanto poderoso recurso de narração, explicando e revelando a vida aos homens, serão também objeto de escrutínio.

Após a organização e estudo dos temas mencionados, finalmente, deve-se alcançar o objetivo crucial, que é a análise dos elementos que caracterizam a poesia de DFS e, com isso, observar de forma individual os poemas selecionados para esta pesquisa e que revelam intertexto com as tapeçarias de Cluny. Os poemas escolhidos para análise são: *Do solitário unicórnio*, *Ciclo de Teseu, parte IV*, *Instrumento Pousado*, *Transparências*, *Vida*, *Falcões*, *Do Arcanjo*, e, por fim, *À mon seul désir*.

Por ser um estudo aproximativo que ainda não foi desenvolvido pelos acadêmicos e estudiosos da literatura e da obra de DFS, a presente pesquisa se faz de suma importância para o cenário da literatura nacional. A poesia de DFS demonstra ter inspiração clássica e medieval, o que fundamenta o aprofundamento do que será estudado, posto que, um dos objetivos é identificar a presença da religiosidade nos textos da referida autora.

De acordo com Carvalhal, nos estudos literários comparados como este, “[...] o

método (ou métodos) não antecede à análise, como algo previamente fabricado, mas dela decorre” (1943, p. 7). Com isso, partindo da verificação da riqueza e da importância da obra de DFS, que serão direcionados os estudos que a partir daqui se descortinam, nos quais leitura, reflexão e análise comporão a tríade norteadora. A fim de incentivar a pesquisa e leitura da obra dessa autora, pouco reconhecida, mas que, de forma intertextual, abordou questões da vivência humana com a presença de símbolos do sagrado enraizados no subconsciente coletivo, deixando um grande legado para a poesia brasileira.

No capítulo 1, debruçamo-nos sobre a fortuna crítica registrada acerca das obras de DFS, tecendo comentários sobre artigos, dissertações e teses a fim de contextualizar, de forma geral, pontos importantes observados por pesquisadores sobre as características dos textos da autora em estudo.

No capítulo 2, a intertextualidade e seus conceitos são abordados, as ligações entre literatura e outras artes com intuito e esclarecer como e por que será feita a análise comparada entre os poemas de DFS e as tapeçarias de Cluny, que compõem o *corpus* desta pesquisa.

No capítulo 3, o conceito de sagrado nas artes é tratado, uma vez que, esse é o aspecto central da obra da poeta, ao direcionar os estudos à luz dos ensinamentos de teóricos como Gaston Bachelard, Mircea Eliade, Rudolf Otto, entre outros, problematizando o sagrado, o mito, os símbolos e os arquétipos nos termos das teorias abordadas.

Já o capítulo 4, é dedicado inteiramente à análise dos poemas de DFS e das tapeçarias de Cluny, as (re)significações atribuídas pela autora às obras de arte medievais, analisando ainda a conexão entre poesia, mito e tecelagem. Por fim, no capítulo 5, é abordada a importância dos arquétipos nas obras literárias e a potência dos mitos e símbolos religiosos, recorrendo aos ensinamento de importantes estudiosos como Carl Jung e Ana Maria Lisboa de Mello, identificando pontos importantes da visão desses estudiosos em relação à construção do mito e do sagrado.

1. FORTUNA CRÍTICA SOBRE DORA FERREIRA DA SILVA

A literatura de DFS recebeu muitas críticas elogiosas, dentre elas podem-se destacar as observações feitas por José Paulo Paes (1999) que dedicou um ensaio para tecer importantes comentários sobre a grandeza da poeta. Em seu ensaio *A presença do sagrado numa obra sensível e plena*, Paes (1999) faz uma crítica em relação ao livro *Retratos da origem* (1988):

Dora Ferreira da Silva pertence à linhagem daqueles poetas cuja palavra, fiel nisto às próprias origens da poesia, quando canto e ritual eram indistinguíveis um do outro, ronda, o tempo todo, as fronteiras do sagrado. (PAES, 1999).

Pode-se afirmar que José Paulo identifica na literatura da poeta uma forma peculiar de lidar com as questões do sagrado, ultrapassando as limitações impostas pela linguagem, por possuir linguagem própria, criando vínculo sólido com seu interlocutor ao permitir-lhe acessar, através da poesia, a melhor parte de si mesmo.

Nesse viés, o jornalista e escritor Cassiano Ricardo (1999), em seu ensaio *Introdução ao livro “Uma via de ver as coisas”*, faz o seguinte elogio: “uma obra-prima da poética moderna, este trabalho de Dora Ferreira da Silva está acima de qualquer elogio convencional ou literário [...]” (1999, p. 415). No trecho mencionado, pode-se observar que segundo o crítico, DFS não deve receber críticas convencionais, pois o trabalho da autora desafia comentários mais específicos por ser obra ímpar e diferenciada.

O filósofo e amigo de DFS, Vilém Flusser (1999), escreveu diversas críticas positivas sobre a mesma. A obra *Nascimento do poema* é vista pelo autor como um “meta-poema” pois se trata de “um poema sobre o Poema”, onde o que é visto é uma “articulação poética de teorias cuja validade é vivenciada visceralmente no ato de se fazer poesia” (FLUSSER, 1999, p. 418). O autor ainda afirma que a “riqueza e beleza formal dos elementos” existentes no poema, e exemplifica com a contrafação semântica, assim como a melódica e rítmica.

Ao dissertar sobre os metapoemas da autora, Flusser (1999), afirma que os versos de DFS transmitem a mensagem que a poesia mora no interior da poeta, e por isso não existe. Para que a poesia seja exposta ao mundo, é

necessário conhecer a si mesmo, isto é, se libertar dos grilhões da consciência e, então, ter a coragem de superar os grilhões de seu próprio corpo e fornecer ferramentas para essa poesia espiritual. Ainda segundo o autor, DFS é dona e uma coragem imensa, porque embora seu corpo seja um depósito de memória e história, ainda assim é a raiz da realidade do poeta. Essa liberdade carregada de extrema coragem não é uma simples expressão de força de vontade, mas um ato de auto-indulgência. Segundo o autor:

A libertação do poeta é a submissão à sua própria vocação, que é a poesia. Liberta-se, não para mandar, mas para obedecer e abrir-se, humildemente, ao poder que o impele. Nessa abertura será transformado em instrumento, em canal para a poesia, portanto transformado naquilo que ele é fundamentalmente. (FLUSSER, 1999a, p. 420).

Em outras palavras, para Flusser, ao aceitar seu papel de demiurgo, o poeta se torna capaz de interagir de forma íntima com seu interior através da personalização e da autoaceitação.

O então crítico de Literatura da *Folha de São Paulo*, Moutinho (1999), afirma que cada poema de *An-danças* (1970) reproduz os movimentos da caminhada e da dança, segundo ele “a voz da poetisa se mantém extraordinariamente fiel ao que poderia chamar com Mallarmé sua ‘iluminação interior’”; não se deixa dobrar às influências externas, aos condicionamentos literários, mas se cria segundo uma necessidade imperiosa do ser.” (1999, p. 461). Ou seja, para o crítico, DFS é bem próxima da finalidade maior de uma poesia, elevar a alma a um plano superior, e através da linguagem aproximar o indivíduo de sua real essência.

Ainda sobre a importante obra de DFS, Gilberto de Mello Kujawski (1999), jornalista e escritor, afirma que “poesia luminosa, cristalina, dotada da prima essência como em Dora”, dificilmente é vista. Segundo ele, “a autora, como a sibila, mora no segredo da vida, habita no centro da mandala da união dos contrários, onde se conciliam a carência e a plenitude, o próximo e o distante, o ontem e o amanhã.” (1999, p. 466).

Luiz Alberto Machado Cabral, autor do artigo *Mito e hierofania na poesia de Dora Ferreira da Silva* (2004), afirma que o mito vai além de ser somente uma inspiração para a literatura, pois assume o papel de ser uma consciência divina

tangível, sendo o poeta o intermédio entre esses dois mundos. Conforme o autor, Dora é “um agente de forças invisíveis, que tem a possibilidade de ver aquilo que os outros não conseguem; que sabe, no entanto, que sua arte praticamente não lhe pertence, uma vez que depende de inspiração.” (CABRAL, 2004, p. 14).

Outra importante estudiosa e crítica de DFS é a professora Enivalda Nunes Freitas e Souza, em seu livro *Flores de Perséfone: a poesia de Dora Ferreira da Silva e o Sagrado* (2013), um estudo do vínculo da poesia de Dora com o sagrado. A partir de alguns poemas, a autora traz valiosas considerações sobre a poeta paulista que serão mais adiante resumidamente mencionadas.

Antes de trazer à luz as importantes contribuições de Souza (2013) à fortuna crítica de Dora, é válido mencionar que o mito de Perséfone (deusa do submundo na mitologia grega, também considerada a deusa da agricultura, das estações, das flores, dos frutos, das ervas e da fertilidade) tem sido caro à literatura porque favorece, principalmente na representação dos processos subjetivos do eu. Presente em inúmeras narrativas, a figura mítica, cujo significado ocupa lugar no inconsciente coletivo é fonte de inspiração para a revelação dos processos subjetivos do ser humano, a constante busca de si mesmo, como lidar com seus conflitos interiores, sua capacidade de compreender o sentido da vida e aceitar a morte como sendo apenas um rito de passagem para outro plano, o encerramento de um ciclo.

Nesse sentido, segundo Souza (2013), a poesia de DFS “é a poesia do princípio em ritmo e imagem” (p. 58), em suas palavras, os versos da poeta estão sempre reatualizando os mitos e recriando imagens. Assim, apesar de buscar as mesmas fontes de inspiração, com sua linguagem própria, Dora deu aos mitos novos significados, reinserindo-os na sociedade contemporânea sem marginalizar seus valores e sua essência primeva.

Isso posto, pode-se observar que, assim como no mito de Perséfone, a deusa mítica que viaja entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, DFS, em sua poesia, também estabeleceu um elo entre mundos. Segundo Souza (2013):

Seu ritmo é o tom sacral dos versos que procura decifrar os sinais de um mundo oculto nas profundezas do inconsciente ou no maravilhoso do cotidiano, criando, desta forma, uma harmonia entre o mundo das sombras e o mundo luminoso da poesia e da vida. A pedra, a chuva, uma estátua, o pássaro-poema; a vida, enfim, é, para a poeta, um

jardim cósmico em perpétuo matrimônio com coisas fascinantes e até mesmo terríficas (p. 58).

Partindo da citação acima, fica ainda mais evidente a relação íntima de DFS com a mitologia, o sagrado, o religioso, os elementos da natureza. É, portanto, uma poesia que fala a linguagem da alma, que busca decifrar os mistérios mais profundos da existência do ser humano, é o tipo de texto que não consagrou a escritora como a mais conhecida e reconhecida no cânone literário brasileiro, mas que sem dúvida a elevou e a mantém até os dias atuais em status de autêntica e única, aquela que busca na essência uma explicação para as inquietações humanas.

Outro texto que merece espaço nesta pesquisa é o artigo, *As grandes deusas na poesia de Dora Ferreira da Silva* (1999), da filósofa e professora Constança Marcondes César, nesse estudo ela afirma que os deuses ainda estão vivos. No mundo profanado atual, os poemas de Dora despertam a atenção das pessoas para a mitologia e lembram que os deuses vivem em todos os seres humanos de maneira individual, “[...] e que a poesia é via de acesso ao ser, dádiva, na palavra, de um outro inefável em si mesmo.” (1999a, p. 469). Eliade e Otto, estudiosos que foram mencionados pela autora, evocam o mito vivo, que aponta o sagrado ao momento atual da leitura, e o trabalho poético de Dora é exatamente esse: o poema “[...] coloca-se sob a égide do que é invocado; torna-se receptáculo da vida mais plena, tematização da sua presença” (1999, p. 469).

No artigo *O poeta pensante de Dora Ferreira da Silva* (1999), publicado em 1997, Marcondes afirma que a maneira de encontrar o "absoluto" em Dora é reativar o mito celebrando a divindade e invocando arquétipos, “Dora buscou, nas suas viagens e na sua arte, o intemporal, o indizível [...], [são] presente dos deuses, os poemas de Dora, a nós que os ouvimos.” (1999, p. 479.)

Ivan Junqueira associa Dora aos poetas metafísicos britânicos do século XVII, valendo-se de uma “linguagem sem voz para expressar o indizível” ao estabelecer uma relação constante entre uma “emoção que pensa” e “um pensamento que se emociona”. Segundo Ivan (1999), trata-se de uma obra rara e um tanto solitária no panorama da poesia brasileira, até porque nos poemas de Dora Ferreira da Silva o melhor é a meditação acerca da vida e da condição

humana.

O autor ainda afirma que a lealdade de Dora à lição de Rilke (obra traduzida por ela para o português as *Duineser Elegien, Elegias de Duíno*), que não separava a distância entre o céu e o solo, ao buscar o mesmo objetivo lírico e sua complementaridade. O autor ainda escreve:

É por isso, aliás, que essa lírica órfica responde ao “vislumbre rilkeano do visível e do invisível como um *continuum* sem hiatos nem compartimentações”, o que talvez lhe explique não apenas aquele ritmo semântico a que aludimos e, mais do que este, o pensamento que se emociona no ritual da celebração cósmica (JUNQUEIRA, 1999, 407-408).

A partir dessa citação, pode-se afirmar que não só a relação da poesia de Dora a uma herança órfica, mas também o seu cunho celebratório. Junqueira lembra que o Deus de Duíno, tal como o de Dora, não é Dionísio, e sim Orfeu, aquele que vivia a morte e cantava a partir dela. Segundo o autor, Dora comemora sua vida ao descobrir o significado da vida além da própria experiência terrena, através da morte, e toma isso como uma experiência.

Um importante estudo sobre Dora Ferreira da Silva é a tese de doutorado de Fernanda Cristina de Campos, intitulada *Linguagem, imaginação e imagem: manifestações do numinoso em Dora Ferreira da Silva* (2018). Campos desenvolve seu trabalho levando em consideração aquilo que ela denomina o “devaneio poético” empreendido por Dora, isto é, a construção linguística que se imbrica na imaginação, no simbólico e no fenomenológico das imagens, criando um tipo de lirismo que ultrapassa o perceptível.

A poesia de Dora, segundo Campos (2018, p. 14) “tem como fim o diálogo com mundos compostos por cenários arcaicos que aludem a uma busca irremediável do sagrado”, o que segundo a autora se dá pela plurissignificação das imagens que culminam em uma espécie de “Origem” e todo o caminho espiritual empreendido para tentar alcançá-la.

Nesse aspecto Dora Ferreira da Silva está em conformidade com os postulados heiddegerianos do valor filosófico da linguagem. Embora a composição da poesia seja complexa devido a toda essa tessitura que a embasa, o que constitui a modernidade da poeta é a simplicidade da existência retomada nas imagens naturais, como flores, ondas, rios, musgos etc.

Ao comentar sobre a obra *Retratos da origem* (1988), a pesquisadora nos chama atenção para o uso do vocábulo “retrato”, que representaria a “captura da alma”, conectando-se à pintura como meio miticamente possível de apreender para sempre a pessoa retratada. Já o uso do vocábulo “origem” pode ser pensado como uma maneira de evocar uma linguagem ancestral. Portanto, depreendemos desse título da obra “um modo de fazer poesia fundado em conteúdos arcaicos e fixados em imagens como se fossem fotografias resgatadas de tempos genuínos” (CAMPOS, 2018, p. 161), entretanto as imagens, longe de ser fixas e imóveis, são reinvenções poéticas.

Por fim, Campos (2018) conclui que Dora não elege para a sua poesia o tempo singular, mas, sim, o tempo primordial, afastado das urgências do capitalismo e da crítica a ele, valorizando o onírico, o órfico, moldando uma visão filosófica que não se deixa cegar pelo tempo em que se vive.

1.1 Sobre a capa do livro *An-danças*

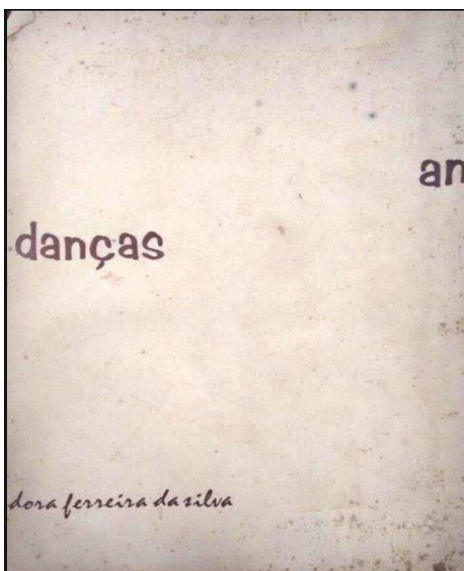
Dora Ferreira da Silva começou a escrever os poemas de sua primeira publicação, *An-danças*, em 1948 porém, veio a publicá-los apenas em 1970. Em sua versão original o livro é composto por cinco partes intituladas: “Andanças”, “Lunimago”, “Elementária”, “Tapeçarias” e “Margens”. O escopo de estudo deste trabalho se concentrou alguns poemas da parte “Tapeçarias”.

A editora da escritora publicou o livro, e Norma Ramiro Costa foi a responsável pela elaboração da capa, a qual nos remete ao natural caminhar da vida por sua simplicidade. A naturalidade, o rústico e a terra se alinham com os componentes da natureza, partes estas diversamente colocadas nas poesias de DFS.

Pode-se analisar também o título do livro não seguindo uma linha reta, mas, sim, feito em movimento, como acontece em nossas peregrinações no físico, no imaginário e no ritmo poético. A própria primeira sílaba destacada, resultando na palavra “dança”, no remete à dança cósmica, ao sagrado e ao belo da vida, assim como suas poesias muito bem dispostas no conjunto da obra. A capa em tom claro (mesmo aparentemente degradada pelo tempo) faz alusão à areia, ao chão livre por onde os pés caminham, levando o leitor a entender que ainda é dia, ou seja, há tempo para o caminhar.

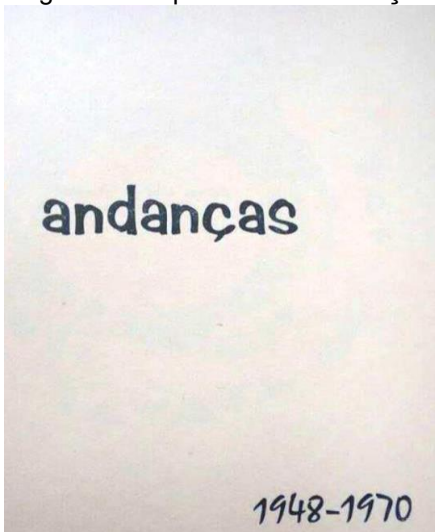
Importante destacar que o processo criativo de *An-danças* de DFS fica evidenciado desde a capa do livro, lento como o caminhar, mágico como uma dança. A autora não teve pressa em terminar a obra, mas evidentemente se ocupou em explorar e cultivar o seu talento maior: a linguagem peculiar que permeia a sua trajetória. O mistério poético instiga o leitor a “andar” junto com a poeta pelas vias da linguagem, o verbo em destaque “andar” traz uma ideia de lentidão, a vida para ser vivida em passos e não em carreiras desenfreadas deixando passar a real essência do ser, a necessidade de compreender-se a si próprio e estar em paz com sua própria existência.

Figura 1 – Capa do livro *An-danças*



Fonte: Silva, 1970, capa.

Figura 2 - Capa do livro *An-danças*



Fonte: Silva, 1970, capa.

2. O ELEMENTO INTERTEXTUAL: PRESENÇA

O presente estudo se desenvolverá à luz da teoria da intertextualidade e, sob a perspectiva de Kristeva (1969), acredita-se que o texto literário é uma rede de conexões, nas quais serão elucidados os pontos comuns entre a poesia de DFS e as tapeçarias de Cluny. Kristeva, considerada a precursora no estudo da intertextualidade, foi influenciada pela teoria bakhtiniana.

Assim, ambos os autores e suas teorias trazem importantes abordagens de interesse a este estudo, conforme pode-se ler a seguir:

Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo: ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta (BAKHTIN, 2003, p. 297).

Diante do exposto, é necessário destacar os ecos e ressonâncias de um texto dentro de outro, nesse caso, pode ser observado a partir da leitura de alguns poemas de DFS e da análise das tapeçarias de Cluny, do ciclo *A dama e o unicórnio*.

Stam (2006) trata da Intertextualidade sob o foco de uma série de autores, por exemplo, a própria Kristeva e Bakhtin, citados anteriormente. O mesmo autor destaca a obra escrita por Gerard Genette, chamada *Palimpsestes* (1982), na qual propõe o uso de um termo mais geral para tratar da relação entre diferentes textos: transtextualidade, que seria tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta.

O autor descreve cinco tipos de transtextualidades, sendo eles: a própria Intertextualidade (ou efeito de copresença de dois textos): ocorre como citação, plágio e alusão, podendo ser oral ou escrita e, mais importante, o intertexto frequentemente não está explícito, mas faz referência a tópicos anteriores que são assumidamente conhecidos; paratextualidade: é a relação da totalidade de uma obra literária, entre o próprio texto e seu paratexto, podendo ser títulos, prefácios, posfácios, epígrafes, dedicatórias, ilustrações, ou seja, todas as mensagens acessórias e comentários que circundam o livro e que, às vezes, se tornam virtualmente indistinguíveis dele; metatextualidade: é a relação crítica entre um texto e outro, seja quando o texto comentado é citado

explicitamente ou quando é evocado silenciosamente; arquitextualidade: são as taxonomias genéricas sugeridas ou refutadas pelos títulos e subtítulos de um texto; e a hipertextualidade: é o vínculo entre um texto; o hipertexto, com um texto anterior, o hipotexto, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende.

A intertextualidade pode ser subdividida, conforme Koch e Travaglia (1991, p.75), a intertextualidade pode ser de forma ou de conteúdo, a primeira acontece quando o escritor de um texto reproduz expressões, trechos de diferentes textos, estilo de escrita de um autor específico ou certos tipos de discurso. A segunda ocorre quando os textos que possuem algo em comum (mesmo período, assunto, área de conhecimento, etc.) conversam entre eles, essa intertextualidade pode estar explícita (quando o texto indica sua fonte) ou implícita (quando o texto não identifica sua fonte).

Toda leitura é necessariamente intertextual, pois ao ler, estabelecemos associações do texto do momento com outros textos já lidos. É livre tal associação e independente da intenção do autor, como também do comando da consciência do leitor. Por isso, os textos podem ser lidos de diversas maneiras, num processo de produção de sentido que dependerá do repertório textual de cada leitor no momento da leitura. (PAULINO, 1995, p. 54).

Em produções textuais, os procedimentos retóricos intertextuais que são mais utilizados são: apropriação; ocorre quando há a apropriação de palavras, expressões, trechos de outros autores, sem identificá-los devidamente (aspas ou outras marcas). De acordo com Paulino (1995):

A apropriação, enquanto prática intertextual, transita do estatuto de ato legítimo e, às vezes, inevitável, até a ilegalidade do plágio. Contemporaneamente, o estabelecimento de tais limites torna-se difícil, já que a prática da apropriação é um traço assumido pela literatura que se quer devoradora de outros textos (p. 22).

Citação: quando há a intertextualidade direta, ocorre a reescrita de parte do texto fonte. Na citação acontece a transcrição das palavras de outro autor, destacada com aspas e com a identificação do autor. Nesse sentido, Paulino (1995) elucida:

A retomada explícita de um fragmento de texto no corpo de outro texto, denomina-se citação. Trata-se, tradicionalmente, de um modo

convencionado de marcar com aspas ou com outros recursos gráficos a presença do texto do outro para o leitor. (PAULINO, 1995, p.28):

Por fim, a paráfrase: recurso utilizado para reproduzir um texto com palavras originais.

A paráfrase consiste em produzir, no interior de um mesmo discurso, uma unidade discursiva que seja semanticamente equivalente a uma outra unidade produzida anteriormente. Embora as palavras sejam diferentes, o sentido continua o mesmo, equivalente ao do texto original. (MEDEIROS, 2000).

Além dos tipos de intertextualidade citados anteriormente, há também a paródia, pastiche, tradução, epígrafe, referência e alusão. Ainda sobre a teoria de intertextualidade é importante também mencionar as abordagens feitas por Samoyault (2008) na sua obra *A Intertextualidade*. Segundo a autora, “os textos literários abrem sem cessar o diálogo literário com sua própria historicidade, e a noção tem todo o interesse em tornar a crítica sensível à consideração dessa complexa relação que a literatura estabelece entre ela mesma e o outro” (SAMOYAUULT, 2008, p. 22).

Para Samoyault (2008), a intertextualidade é necessária para a literatura, pois acontece conforme a interação das palavras com o mundo, que as carrega de significados e as devolve para o texto, que é onde são relacionadas com outras palavras e produzem novos significados. São essas relações palavra-mundo e mundo-palavra que serão investigadas no curso do desenvolvimento deste estudo, com intuito de buscar significados e ressignificações dados por DFS às tapeçarias medievais.

A teoria da intertextualidade foi concebida por Kristeva (1969) na segunda metade do século XX e, segundo estudiosos comparatistas, tem sido “um instrumento eficaz para injetar sangue novo no estudo dos conceitos de “fonte” e de “influência” (NITRINI, 1994, p. 158).

A formulação de Kristeva se fez sob a exegese da teoria da linguagem desenvolvida pelo russo Mikhail Bahktin em *La poétique de Dostoïevsk* (1970), e é por causa dessa influência que os estudos de ambos os autores fundamentam a maior parte do referencial teórico da primeira parte desta pesquisa.

Para Kristeva² um texto é um conjunto de enunciados, tomados de outros textos, que se cruzam e se relacionam. Dessa forma, todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação em outro texto.

Essa concepção de texto como “mosaico de citações” acarreta a infinita reinvenção e repetição de formas e conteúdo, uma rede interminável em que diferentes sequências transformam-se em outras sequências, (re)utilizando de incontáveis maneiras os materiais textuais existentes. Em outras palavras, um texto só existe em relação a outros textos anteriormente produzidos, seja em conformidade ou em contraste ao texto preexistente.

Para Kristeva, o texto literário é uma rede de conexões. Logo, a inserção de elementos em seu desenvolvimento constrói uma rede dialógica da escritura-leitura. Um texto estranho entra na rede da escritura e esta o absorve. Assim, no programa de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor. Nesse sentido, ler é reinterpretar e perceber o trabalho de reescritura.

Segundo a crítica francesa, a intertextualidade é um fenômeno que se encontra na base do próprio texto literário, imbricada com sua inserção num múltiplo conjunto de práticas sociais relevantes.

Assim, para melhor compreensão desse fenômeno é importante trazer à luz os ensinamentos da autora sobre o signo, para ela “o signo é da ordem do simbólico”. Nas palavras de Marcelo Brito da Silva (2018):

A semiótica de Kristeva procura as pistas do semiótico, e faz do trabalho da crítica uma travessia. Mas se o crítico disser “o sentido é esse”, ficará ancorado no simbólico. Para Kristeva, o sentido é inapreensível e a interpretação é naufrágio (SILVA, 2018, p. 266).

Sobre o conceito de simbólico é importante trazer à luz os ensinamentos do teórico e pensador, Carl Gustav Jung, que em seu livro *O homem e seus símbolos*, sintetiza suas teorias, afirmando nesta sua última obra que o símbolo transcende o inconsciente pessoal freudiano, sendo o simbólico transmitido por arquétipos e também uma complexa cadeia de símbolos, mecanismo que pressupõe o famoso inconsciente coletivo junguiano.

² Julia Kristeva – filósofa búlgaro-francesa, crítica literária, semiótica, atuando também com estudos culturais e feminismo. Sua obra inclui livros e ensaios que abordam a intertextualidade, a semiótica e a abjeção, nos campos da linguística, teoria literária e crítica, psicanálise, biografia e autobiografia, análise política e cultural, Arte e História da Arte.

Para Carl Gustav Jung³, cada obra é produzida a partir da tensão entre o tema e a oposição, o inconsciente e a consciência. Partindo do mecanismo de autorregulação psicológica, essa tensão transcende o oposto e produz uma função unificada. Por meio de atividades subconscientes, novos conteúdos emergem, e seu conteúdo também é caracterizado por ensaios e oposições, que podem compensar ambos. Visto que esse conteúdo está relacionado tanto ao argumento quanto ao oposto, ele constitui a base intermediária para a unidade dos opostos. (Jung, 1921-1949 / 2013, p.492).

O autor nomeou o processo de formação de símbolos além da função e o entendeu com este termo “não uma qualidade metafísica, mas o fato de que por esta função se cria a passagem de uma atitude para outra” (Jung, 1921-1949/2013, p. 493). Portanto, o símbolo envolve não só coisas conscientes e inconscientes, mas também a aceitação da arte, envolvendo as mudanças dinâmicas do que é dito e não dito, lacunas e preenchimentos, conscientes e inconscientes.

Analisa-se os campos de interação que aparecem quando ocorre o encontro entre a obra e seu destinatário, e também inclui todo o contexto de inserção da obra. Do lado do campo de interação, realiza-se um trabalho potencialmente simbólico. Uma forma, som ou movimento está além do alcance de nossos olhos ou ouvidos, e a forma de arte não termina com uma única percepção.

Em cada interação, sempre há coisas difíceis de entender, indizíveis e irrepresentáveis, portanto, o trabalho sempre mostra a possibilidade de uma atitude aberta, diferente do significado que foi pensado. Refere-se a mais coisas, não tangíveis, mas apresentadas intuitivamente. Sua plasticidade inerente não depende da plasticidade de seu material, mas também depende de sua plasticidade, porque se faz existir, levando as pessoas a acreditarem que por mais estática que seja a forma do símbolo, ele é sempre vivo e cheio de significado.

Segundo Jung, a obra é “algo em contínuo devir e sempre de novo vivenciável” (Jung, 2013, p. 204). Embora este potencial simbólico seja inerente

³ Carl Gustav Jung – médico suíço que fundou a Psicologia Analítica. Suas pesquisas são influentes na Psiquiatria, Psicologia, Ciência da Religião, Literatura, entre outras.

ao trabalho, interessa muito a relação entre ele e o seu destinatário, o que também é essencial para o campo da interação, pois afinal o trabalho só pode ser feito por alguém.

E ainda, “depende da atitude da consciência que observa se alguma coisa é símbolo ou não” (Jung, 2013, p. 488). Portanto, sem essa atitude, a obra não pode ser exposta completamente, pois as aberturas possíveis ficarão vazias, ninguém poderá ver ou ouvir, e a obra será estática e silenciosa.

A obra é compreendida como uma base intermediária, e essa base intermediária depende obviamente da experiência do leitor. No mesmo sentido, o intermediário convergente entre o objeto e seu receptor, um campo dinâmico composto por diferentes elementos, e a possibilidade de interação ocorre em uma escala maior.

Ou seja, obras isoladas não devem ser consideradas obras simbólicas, pois esse potencial só pode ser estimulado no presente e na experiência específica do presente. Portanto, a pesquisa em psicologia analítica que leva em conta o significado simbólico da obra deve considerar também o destinatário e o ambiente onde os dois se relacionam, seja ele o destinatário ou o autor do estudo da leitura da obra, o próprio artista aceita sua criação.

Então, ao focar o campo interativo constituído pelo contexto do receptor da obra e os aspectos simbólicos da obra ativados por esse encontro, o jogo de arte e a experiência estética podem ser considerados como uma experiência simbólica.

Esta experiência plena de atitudes conscientes (o movimento da obra, que pode significar o reconhecimento das técnicas nela aplicadas, a compreensão da cadeia lógica do livro ou enredo do filme, a compreensão dos conceitos representados pela obra, a compreensão do prazer ou desprazer). Porém, essa experiência também é permeada e cheia de emoção pela participação inconsciente. É aí que a Psicologia Analítica deu a maior contribuição para o campo da aceitação da arte, afinal, “na medida em que para nós a vida é algo de novo a triunfar constantemente sobre todo o passado, devemos buscar o principal valor de uma obra de arte não em sua progressão causal, mas no efeito vivo que exerce sobre nosso espírito” (Jung, 1921/2013, p. 204). Porém, para

lidar com os impactos positivos ou negativos na vida causados pelo contato com as obras, é muito indispensável que ocorram esses encontros.

É importante ressaltar que para Jung, a arte é detentora de diversos papéis de função social. O processo produtivo da arte, além de mediar um jogo de relações simultâneas entre o consciente e o inconsciente, importante para o estudo psicológico, propicia ao indivíduo visitar os recônditos do seu eu interior e aguçar a sua visão de mundo e de si mesmo.

Apesar de sua incomensurabilidade, existe uma estreita conexão entre esses dois campos que pede uma análise direta. Essa relação baseia-se no fato de a arte, em sua manifestação, ser uma atividade psicológica e, como tal, pode e deve ser submetida a considerações de cunho psicológico; pois, sob este aspecto, ela, como toda atividade humana oriunda de causas psicológicas, é objeto da psicologia” (Jung, 1921, p. 54).

Jung acredita que a arte se originou do movimento de controle, que constitui não apenas o indivíduo exclusivo do criador, mas também a compensação espiritual coletiva: “assim como no indivíduo a unilateralidade de sua atitude consciente é corrigida por reações inconscientes, assim a arte representa um processo de autorregulação espiritual na vida das épocas e das nações” (Jung, 1922/2009, p. 71). Nesse caso, Jung chamou a atenção para a dinâmica entre o consciente e o inconsciente da psicologia coletiva, e abriu outra perspectiva para o contexto histórico e cultural enfatizado pela aceitação da estética, e propôs que a arte tem uma função social: a arte de apresentar conteúdo antes disso. A consciência é inacessível e não pode promover a atitude estanque e unilateral da sociedade. (COLONNESE & FREITAS, 2018).

No texto “*Psicologia e poesia*” (1930/2009), Jung focou na imaginação do texto poético para o público (página 74). Ao vincular os pontos de vista neste livro com outros artigos no Volume 15, sua resposta às perguntas sobre o impacto de seu trabalho gira em torno do domínio do inconsciente coletivo. A recepção de uma obra, para Jung, daria a “possibilidade de reimmergir na condição originária da *participation mystique*, pois nesse plano não é o indivíduo, mas o povo que vibra com as vivências” (Jung, 1930/2009, p. 93, par. 162), porque a criação da obra é a partir da “ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada” (Jung, 1922/2009, p. 71).

Ao presumir que a intensidade emocional causada pelo trabalho tinha raízes arquetípicas, então Jung percebeu as características neutras dos arquétipos e só obteve julgamentos de valor deles quando se deparou com a consciência. O desempenho do arquétipo é obter qualquer mudança por meio da atitude própria. O trabalho propõe uma imagem, dependendo de como quem a estuda molda sua experiência por meio de sentimentos, conclusões, emoções e questionamentos. Leitores, ouvintes e espectadores devem decidir de acordo com o significado do trabalho.

A obra em si não explica o significado, assim como o símbolo deixa de ser um símbolo sem consciência. Dessa forma, a relação entre o público e a obra pode ser entendida como um potencial de reformulação. Cada nova aparência, cada influência e atribuição de significado remodela o trabalho. O público se remodela, primeiro se comunica com a obra e entra no reino simbólico fornecido pela obra. Após esse contato, considerando a possibilidade de reconfiguração mental, outra modelagem pode ocorrer.

Nesse sentido, tem-se que Jung preocupa-se com o arquétipo universal do símbolo, enquanto na visão de Kristeva o símbolo é a própria perda da unidade, restando ao semiótico a busca da unidade perdida, e não de forma arquetípica, mas de maneira aberta, intransitiva, não interpretável, isto é, não é um reduto junguiano de coletividade identificável, apenas um vazio de libertação do Outro.

Nesse viés de análise sobre as diferentes posições adotadas por Kristeva e Jung, pode-se dizer que o psiquiatra suíço confirma a presença de arquétipos universais e do inconsciente coletivo, este último comprovado pelos mitos narrados nas mais diversas culturas ao redor do mundo, compartilhando recorrências, visões de mundo e de valores. Um exemplo poderia ser o herói, arquétipo que simboliza a libertação e salvação de uma comunidade ou nação.

Definições unívocas ou coletivas não participam diretamente da ideologia apresentada por Kristeva, mais preocupada em criticar a visão de sentido único, em suas palavras, ou seja, quando uma obra restringe múltiplas interpretações a um significado apenas, significado este que poderia ser chamado de Deus, lei ou definição. Para ela, de nenhum texto emana a verdade. A crítica literária semiótica não interpreta nem reduz qualquer obra a algo único: numa

visão distinta a de Jung, a filósofa deseja vislumbrar multiplicidades, não identificações. A interpretação não é o foco, pois a arte deve ser sentida, experimentada, no máximo descrita.

Com as diferenças postas, as aproximações, ou atritos, entre os poemas escritos por Dora e as tapeçarias de Cluny correspondem mais à teoria junguiana, por pretenderem encontrar pontos em comum e o efetivo diálogo com os mitos ancestrais, ao passo que os questionamentos de Kristeva trazem às interpretações realizadas uma proteção à multiplicidade poética de toda obra, àquilo que não deve se reduzir a terminologias específicas ou acadêmicas nem a perspectivas vulgares do que é, foi e sempre será a dimensão transcendental.

A poesia, com sua linguagem metafórica, afirma absurdos segundo a lógica aristotélica, subvertendo a definição de identidade (A pode ser B, para usar a linguagem matemática cara à filósofa) e apregoando a soberania do duplo, do múltiplo, também presente nos textos mágicos, sagrados e poéticos, conotações estas que uma leitura denotativa não permite, sendo, inclusive, um libelo contra o fascismo da língua. Não se limita ao diálogo entre o verbal do poema e o não verbal da tapeçaria, mas também a ambivalência da escritura, a convivência entre “isso” e “aquilo”, entre A e B, residindo na conjunção aditiva, ou melhor, na potência inclusiva da conjunção alternativa.

2.1 O diálogo entre a Literatura e as Artes

A relação dos seres humanos com as experiências são as bases da vida, contam a história dos homens e das sociedades.

Nos primórdios, o homem pré-histórico buscou expressar-se através de elementos não verbais, como as pinturas rupestres. Evoluindo, os sumérios desenvolvem o primeiro sistema escrito e surgem os primeiros textos de cunho religioso, como os salmos; poemas épicos, como Ilíada e Odisseia; importantes movimentos artísticos acontecem, como o Renascimento, Romantismo, Cubismo. Enfim, conforme a evolução do homem, assim acompanha sua maneira de contar sua história, de analisar-se e expressar-se, bem como expandem-se as formas através das quais pode fazê-los.

Em seu estudo sobre a intertextualidade entre a pintura e a palavra, Praz (1982) conta que nos anos anteriores ao nascimento de Cristo, literatura e pintura eram praticamente indissociáveis e revela que o diálogo entre a palavra escrita e a arte visual é um capítulo importante na história da leitura de intertextos:

A transição da pintura à poesia da poesia à pintura era quase imperceptível naqueles tempos. Tal tipo de interrelação pode ser largamente ilustrado por qualquer das literaturas do Ocidente, embora constitua, legitimamente, um capítulo do estudo global do paralelo entre artes, de modo algum é a sua parte mais importante (PRAZ, 1982, p. 10 -13).

Navegando nessas relações, Praz (1982) realiza uma série de análises dos trabalhos realizados por diferentes autores, como os versos de Thomson e Collins, as notas de Keats, que se inspirou em obras como o *Castelo Encantado de Claude*, ou pinturas românticas de Thomas Cole para escrever suas notas sobre uma excursão, e Ingres e Delacroix, cujas pinturas podem ter sido influenciadas pela literatura escrita de Byron.

Nessa análise, Praz identificou que uma temática diferente não é impedimento para que uma obra seja inspiração ou referência para outra:

Em casos como este, o vínculo entre arte e literatura é mais impreciso do que no caso de Thomson e Collins, recém-examinado. Mas os temas importam pouco; é a maneira por que são tratados que merece consideração, e Ingres tinha em mente configurações neoclássicas (mesmo a bailarina de *Le Bain turc* parece dever sua atitude a um antigo baixo-relevo), enquanto Delacroix, embora fosse também sujeito a influências, fundava-se antes de tudo em impressões de primeira mão, ameadas com romântico amor da experiência (PRAZ, 1982, p. 13).

Ainda baseado no trecho acima, a intertextualidade pode ser construída de duas formas diferentes: pela análise de duas obras na tentativa de se encontrar um ponto de intersecção entre elas, algo que ambas buscam retratar de maneira explícita ou implícita, e que aplicam a percepção de mundo que possuíam e que também era permitida na época. Por exemplo, representações religiosas que outrora necessitavam de extremo respeito e atenção para erros, sob pena de severas punições pela igreja caso sua intenção fosse interpretada como não cristã. Hoje as imagens religiosas e suas representações são usadas para muitos fins, sendo o autor amparado pela liberdade de expressão.

Já a segunda forma seria uma intertextualidade gerada no momento da criação da obra, como foi citado acima, quando uma obra foi construída com a influência de uma outra obra ou evento. Quando isso ocorre, a própria influência torna-se o intertexto, sendo que, ao se analisar as obras essa ligação tende a ficar evidente, já que uma obra foi fonte inspiradora para a outra.

Praz (1982) também observa que a intertextualidade entre criações do mesmo gênero ou formato são comuns a todas as épocas, porém, exalta a inspiração entre as diferentes formas de expressão artística.

Comparar as belezas de um poeta com as de outro poeta é coisa que já se fez milhares de vezes. Mas congregar as belezas comuns da poesia, da pintura e da música; mostrar-lhes as analogias; explicar como o poeta, o pintor e o músico representam a mesma imagem; surpreender os emblemas fugitivos de sua expressão; examinar se não haveria alguma similitude entre esses emblemas, etc., eis o que resta fazer, e o que vos aconselho a acrescentar ao vosso *Beaux-arts réduits a un même principe*. (PRAZ, 1982, p. 23).

Praz (1982) busca demonstrar a importância da análise comparativa, sem limitá-la apenas à poesia com poesia, enfatizando a relevância das demais artes e a riqueza de ir além de um estudo analítico que busque somente os pontos comuns entre os textos de mesmo gênero.

Conforme o autor, o estudo de outras artes, como a poesia, pintura e a música, deve ser considerado, pois traz à luz ressonâncias advindas de outras formas de leitura, possibilitando um campo maior e mais complexo de interpretações e ressignificações, despertando, assim, emoções e sensações provenientes da congregação das belezas das diversas formas de manifestação e criação artísticas.

Além da beleza existente nas possibilidades de criar conteúdo com base no mesmo tema, o autor discute sobre a limitação temporal e de espaço para tais expressões: o espaço seria o campo para pintura enquanto o tempo ficaria para a poesia, pois dessa maneira uma não se confundiria com a outra (PRAZ, 1982).

Entretanto, a presença de intertextualidade, como visto anteriormente, é identificada pela análise de obras seguida de comparação de tais análises. A intenção é de se identificar pontos comuns entre elas, seja na sua composição seja, na origem das inspirações que levaram seus criadores a o fazer.

Nada foi dito sobre a necessidade de as obras possuírem a mesma época de produção ou locais próximos. Esse tipo de trabalho é feito para ser infinito, para durar enquanto o material em que foi feito conseguir suportar as intempéries do tempo, ou até alguém conseguir, com ferramentas digitais disponíveis hoje, guardar essa obra em algum repositório de arte ou literatura hospedado em alguma nuvem com gigas de memória disponíveis para armazenamento.

Com isso, uma análise comparativa pode ser realizada em obras com distanciamento temporal de anos, décadas, séculos ou milênios, Praz (1982) ao comparar dois poetas e suas obras que foram escritas com diferenças de séculos:

Dois lugares comuns, um de Horácio, o outro de Simonides de Cós vem desfrutando indiscutível autoridade há séculos: a expressão *ut pictura poesis*, da *Ars poetica*, que foi interpretada como um preceito, embora o poeta intentasse apenas dizer que, como certas pinturas, alguns certos poemas agradam uma única vez, ao passo que outros resistem a leituras repetidas e a exame crítico minucioso; e um comentário, atribuído por Plutarco a Simonides de Cós, no sentido de ser a pintura poesia muda e a poesia uma pintura falante (PRAZ, 1982, p. 2-3).

Em se tratando de diferenças temporais, ainda é possível levantar uma importante questão: as expressões usadas na literatura ou as formas utilizadas nas pinturas adquirem significados diferentes nas muitas fases da história. Portanto, é imprescindível que se entenda o contexto em que uma obra foi criada, para que assim seja possível interpretá-la.

Levando em consideração as estratégias para comparação de textos, faz-se necessário discorrer sobre o exercício da interpretação, que é o meio pelo qual o intertexto fica evidente, pensando nisso:

Toda estimativa estética representa o encontro de duas sensibilidades, a sensibilidade do autor da obra de arte e a do intérprete. Aquilo a que chamamos interpretação é, por outras palavras, o resultado da filtragem da expressão de outrem pela nossa própria personalidade. (...) ora, o imitador de uma obra de arte cristaliza a interpretação e o gosto da época que está trabalhando. Com o passar dos anos, o segundo dos dois elementos a que fiz referência é salientado e exposto (PRAZ, 1982, p. 33-34).

O exercício da interpretação de uma obra pode ser analogamente comparado a fazer um chá. O tempo que se passa observando a referida obra é o tempo que as ervas devem ficar na água fervente para liberação do sabor e aroma. Ao coar a mistura, extrai-se o chá, enquanto o observador extrai a

percepção do artista junto à sua obra de arte. Sobre essas impressões individuais deixadas pelos autores quando estes transformam uma arte visual em arte escrita, Praz escreve:

A transmutação de uma pintura ou de qualquer outra obra de arte visual numa composição literária implica o registro das próprias emoções do autor diante dessa obra de arte: tal abordagem foi introduzida por Diderot e alcançou seu ápice em *O Crítico Como Artista*, de Oscar Wilde. (...) O artista não concebe em termos mentais gerais, mas, sim, em função do elemento material concreto; e o concreto meio por que se exprime tem a sua própria história, amiúde, muito diferente de qualquer outro meio de expressão (PRAZ, 1982, p. 36-41).

A análise de Praz (1982) revela muito sobre o vínculo entre linguagens diferentes e entre artista e público. A linguagem artística pela qual o artista se comunica carrega traços de sua vivência e personalidade, ao passo que a leitura que o intérprete faz da obra não será impessoal. Dessa forma, entende-se que o intertexto acontece em vários níveis, começando pelo autor, passando pela sua obra, seu público e as diferentes interpretações geradas. Isto porque a transmutação de uma criação artística para outra carrega as impressões e sentimentos daquele que a faz.

2.2 Arte e História: relação e ressignificação

A História e a arte estão relacionadas, pois com o passar do tempo surgem novas linguagens, expressões, novas formas de comunicação, o que não demanda dizer que o criador se limita aos usos e costumes de seu tempo-espço, vez que, cada artista possui seu próprio signo, sua identidade criativa. Dessa forma, a arte é o meio para reinvenções e ressignificações do homem na busca constante de entender sua própria essência. Nesse sentido, Mário Praz afirma:

Cada época tem a sua caligrafia ou caligrafias peculiares, que, se pudesse interpretar, iria revelar-lhe o caráter, ou mesmo a aparência física, assim como, a partir do fragmento de um fóssil, os paleontólogos podem reconstruir o animal inteiro. O arabesco extraído da música de Chopin guarda, com esta, a mesma relação que uma amostra da escrita de uma pessoa com a complexidade de sua individualidade viva. (...) A observação que acabo de fazer a respeito de caligrafia pode, contudo, oferecer-nos um ponto de partida para um tratamento mais satisfatório do paralelo entre as diversas artes. Souriau mostrou-nos que uma composição musical pode ser traduzida numa forma gráfica que é, por assim dizer, sua cifra, o signo manual do artista. E o

que é a caligrafia senão a expressão concentrada da personalidade de um indivíduo. (PRAZ, 1982, p. 24-25).

Praz (1982) ao mencionar a caligrafia da época, entende-se que a forma com que essa escrita era desenhada também tem muito a dizer sobre seu tempo. As artes vêm contando, significando e ressignificando a humanidade e sua história. Justamente por sobreviverem a milhares de anos, que expressões artísticas têm a capacidade guardar e revelar a inspiração e a motivação do artista, diante do momento que este se dispôs a retratar. Constatação essa reforçada por Oliveira (2007):

Nas artes visuais, parte expressiva da produção contemporânea, sob a forma de pastiches ou paródias, consiste em recriações de obras do passado, do mais remoto até o limiar do presente, inclusive as vanguardas históricas. Superada a “tradição de ruptura”, o passado tornou-se um repertório apropriável, numa “verdadeira explosão do discurso da memória”, na expressão de Andréas Huyssen (OLIVEIRA, 2007, p. 197).

Diante disso, pode-se reafirmar o recurso da intertextualidade que pode unir duas pontas da história de uma maneira muito sutil. É uma ferramenta que une obras de épocas e contextos histórico-sociais diferentes e, como cada autor possui uma caligrafia própria para gravar sentimentos e acontecimentos, uma obra inspirada e produzida através da intertextualidade trará duas caligrafias, duas visões de mundo.

Um texto, poema, pintura, tapeçaria ou qualquer outra criação artística, carrega muito de seu artista, por ser uma (re)criação é possível identificar traços do autor em sua obra. Gonçalves (1997) descreve um paradoxo interessante:

Segundo Kadinsky, cada artista passou a procurar, com certa persistência, a natureza de seu objeto, a natureza de sua linguagem. Chega a sintetizar aquele fenômeno por meio da conhecida frase de Sócrates: “Conhece-te a ti mesmo”, que, de modo muito particular, passou a reger uma das vertentes da modernidade, nisso residindo um paradoxo dos mais marcantes: ao procurar, a essência de seu próprio meio de produção, cada artista passou mais e mais a observar, colocar sua atenção no sistema vizinho. Entretanto, na síntese desse paradoxo encontra-se a resposta para tal fenômeno: a questão dos limites dos vários sistemas de signos, dos vários meios de expressão. Mais do que a questão dos limites que restringem, está a ampliação dos mesmos (GONÇALVES, 1997, p. 59).

Gonçalves (1997) referiu-se a Kadinsky para explorar como a arte também é uma ferramenta para promover o autoconhecimento a quem a utiliza. Além disso, a busca do artista por uma compreensão de si mesmo e de suas obras é complementada pela maneira como ele observa as obras de outros artistas, e essa observação pode ser causada por sua identificação com outras artes e formas de expressão.

Essa ideia remete à teoria da intertextualidade artística de Praz, discutida anteriormente, que ajuda as pessoas a se verem pelos olhos dos outros, complementando assim suas próprias percepções sem limitar ou reduzir sua capacidade. Porque cada artista tem sua própria linguagem e a usa para expressar suas emoções e visão de mundo.

Em outras palavras, teoricamente falando, diferentes sistemas de símbolos e representações (seja escrita ou pintura) que podem limitar a realidade, mesmo que tenham métodos de produção diferentes, ainda podem responder a um propósito comum: transmitir uma ideia. Essa ideia é copiada com base no realismo de quem a difunde. Portanto, quando um pintor conecta sua própria obra com a de outro pintor, ele se comunicará com as visões de mundo de todos os envolvidos. Porém, a conexão entre as obras não as empobrece, até porque cada leitura cria novas possibilidades de leitura, significados e expressões.

2.3 Pintura e poesia

Gonçalves (1997) descreveu a sua própria experiência ao analisar a relação entre a experiência pessoal e a sua forma de expressão em diferentes tipos de arte, levando-o a explorar vários temas e as suas relações. O autor descreve que, ao ler um poema, uma imagem é gradualmente formada em sua mente, e então a imagem é definida pelo diagrama, convertendo assim o texto em uma imagem.

Pensando nisso, o autor descobriu seus artistas preferidos, como Cézanne, Miro, Kandinsky, Mondrian, Paul Klee e Rene Magritte, e percebeu que a relação entre as categorias plásticas determina a incerteza, só a poesia pode entender, portanto, a poesia ajuda a entender melhor a arte e vice-versa.

O autor continuou a estudar a relação existente entre poesia e artes visuais e descobriu que, embora se complementem, têm um certo efeito:

Entretanto, cada um deles privilegiava, em si, graças ao próprio meio de que ambos se valiam, instâncias sensoriais e abstratas distintas: na poesia, pelo ritmo engendrado, o diagrama emergente e primordial; na pintura, pelas relações instauradas, a emergência do poético, por formas transfiguradas no espaço e recompostas na simultaneidade do tempo. Mas isso era fundamental como ponto de partida e não como ponto de chegada. Na chegada, muitas vezes eles se confundiam e nisso residia o fascínio de minhas perscrutações (GONÇALVES, 1997, p. 59).

Ao tratar da relação entre pintura e poesia, Rios (2011, p. 78) observou que Horácio destacou as semelhanças entre leitores ou destinatários de obras de diferentes gêneros em sua famosa comparação. Somente quando mencionado, ele restaura seu verdadeiro significado. No todo, “poesia é como pintura: uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe” (HORÁCIO, 2001, p. 65).

Mesmo que haja uma conexão, Praz (1982) ainda alertava por meio da afirmação de Leasing que há limitações para essa chamada relação entre poesia e pintura, pois de acordo com o segundo autor, a pintura se limita à expressão do espaço, enquanto a poesia economiza tempo e não confunde a interpretação da obra. Em suma, pode-se dizer que as imagens estão relacionadas à representação do espaço, enquanto as palavras representam o tempo.

A *Teoria do Imaginário*, de Gilbert Durand, profundamente abordada na obra *Poesia e Imaginário*, de Ana Maria Lisboa de Mello (2002), suporta esse pensamento. Para Durand (1989), a imagem é o sujeito de todo o processo simbólico, a partir da percepção do mundo. O autor ainda define imaginário como “o conjunto das relações de imagens que constituem o capital pensado do *homo sapiens*”.

Em outras palavras, o imaginário representa a capacidade do indivíduo de dar sentido ao mundo. São as imagens que se relacionam entre si, atribuindo significado às coisas existentes no universo. De forma complementar, as palavras materializam tais significados. Com isso, verifica-se que poesia e pintura podem ser fatores frutíferos para um intertexto. Jesus (2015) estudou a possível inspiração das poesias *Vênus em Flor* e *Vênus Pensativa*, de Dora

Ferreira da Silva, na pintura *O Nascimento de Vênus* (Figura 3), de Sandro Botticelli.

Esta pintura faz parte do movimento renascentista e tem atraído atenção mundial na história da arte, pois, entre outros motivos, esta pintura é considerada a primeira obra a retratar o tema da "exclusividade e mitologia" (MARTINS, 2017). A lenda do nascimento de Vênus, inspiração para ambas as obras aqui referidas (poesia e pintura), é trágica pois, a deusa teria nascido da castração de Urano (céu) por um de seus filhos, Cronos (conhecido também por Saturno ou como o Deus do tempo).

O céu e a terra (Urano e Gaia) teriam se unido para gerar os primeiros seres humanos, quando Cronos praticou a castração e atirou as genitais do pai ao mar, de onde surgiu Vênus, também conhecida como Afrodite, a deusa do amor, do casamento, da beleza e do riso. Acompanhando a simbologia de Vênus, conta-se que a rosa, também símbolo do amor, surgiu do nascimento da deusa.

Figura 3 – O Nascimento de Vênus, de Sandro Botticelli (1485)



Fonte: Martins (2017)

Nesta pintura, o momento em que seu manto encontra a deusa recém-nascida do mar é retratado, representando a primavera, a estação do renascimento. O Vento Oeste (Zéfiro) empurrou Vênus para a praia onde Hora a esperava; por fim, a imagem também incluía Clóris, a ninfa sequestrada por

Zéfiro. Ele se apaixonou por sua vítima e se casou com ela, ela se tornou a deusa Flora e tinha poder sobre as flores. (MARTINS, 2015)

Vênus nasceu no mar, por isso é necessário discutir a forma e a existência da água nessa pintura. De acordo com Jung (1989), o mar é o símbolo do nascimento, sendo assim, “a vida vem da água” (p. 204) e a água adquire um aspecto materno, de criação. Portanto, “só pode ser um elemento sagrado e um símbolo do inconsciente coletivo.” (JESUS, p. 3).

Como símbolos do amor e da sexualidade, Botticelli retrata as conchas, ostras, caracóis e as pérolas que, de acordo com Eliade, são imagens das “forças sagradas concentradas nas Águas, na Lua, na Mulher” (2002, p. 122).

O poema *Vênus em Flor* de Dora e as pinturas de Botticelli mostram alguns pontos comuns, como água, flores, vento, beleza e inocência. A seguir, o referido poema:

Vênus em Flor

Nem o vento previu
 O gesto das pétalas
 Flor se abrindo junto ao mar
 Alheia ao fragor das águas
 Adejam as mãos
 Assustadas diante da beleza
 E da inocência dos seios.
 Olhar algum reteve o instante
 O momento que se inscreveu na tarde
 Em seu sabor de vaga e sal
 O sorriso ilumina sua roupagem:
 Flores e cores
 Beleza e aragem.
 (SILVA, 2003)

O poema é composto por versos primorosos e pinceladas de Botticelli, que mostram fluência e movimento, e partem justamente do anúncio da chegada do vento da primavera. A metáfora das flores que desabrocham junto ao mar é o nascimento de Vênus, sua beleza e inocência são chocantes.

Jesus analisa esse verso “Olhar algum reteve o instante o momento que se inscreveu na tarde”, faz os leitores refletirem sobre a instabilidade do

momento, sua simplicidade e o fato de que os observadores raramente registram eventos importantes. Portanto, a arte torna a mitologia eterna, e a pintura sempre registra eventos que precisam ser registrados.

Dora termina com um verso que reflete a chegada de Vênus à praia. No seu destino, não há mais vento, e então nasce a deusa. O nascimento se expressa no momento em que chega à praia e sai da água, o que significa deixar o ventre da mãe e entrar no mundo humano. É importante observar as características maternas da água nas duas obras.

A água é um dos quatro elementos, portanto, representa um arquétipo simbólico especial. O *Dicionário de Símbolos* escrito por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2000) relaciona a água com as seguintes substâncias: a fonte da vida, o meio de purificação e o sinal da morte.

O diálogo entre a poesia de Dora e a pintura de Botticelli é um exemplo de intertextualidade. O que acontece entre a poesia e o mito de Vênus é uma característica da poesia em muitos poetas: inspiração na mitologia. Há uma busca pelas fontes mitológicas, não com intuito de fazer uma (re)leitura dos mitos, mas para ressignificá-los através de sua imaginação, símbolos e arquétipos, elementos comuns na produção mítica.

Assim, os poemas mitológicos de Dora serão explorados em capítulos posteriores, a fim de identificar elementos sagrados nos versos da poeta e nas tapeçarias de Cluny para definir a conexão existente. Nesse sentido, é possível formar uma estrutura semântica analisando teorias relacionadas, a partir do estudo de elementos como sagrado, religioso e mitológico.

3. O ELO ENTRE O SAGRADO E AS ARTES

Uma das muitas formas de expressão é pelo uso da linguagem, que nem sempre consegue externar a riqueza dos sentimentos humanos. Assim, o ser humano, por sua constante necessidade de comunicação e externalização de seus sentimentos e emoções, busca nas artes uma forma de se aproximar de Deus e entender-se a si mesmo.

Nesse sentido, compreender o uso da linguagem como forma de expressão artística significa ter uma compreensão das obras de arte. Para Martin Heidegger “a obra surge a partir e através da atividade do artista” (HEIDEGGER, 2004 p. 11). O autor destaca que os artistas são conhecidos por suas obras, portanto, o artista é a origem da obra, e a obra é a origem do artista, isso é evidente e compreensível, sem um, o outro não pode existir. Portanto, conhecer o artista significa conhecer sua obra e vice-versa, não importa qual você conheça primeiro. Existe uma conexão entre a criatura e o criador, que não vai desaparecer devido à distância (espaço) ou com o tempo de afastamento entre eles.

Portanto, a arte emerge do âmago da existência com seus pensamentos mais profundos, dilemas, tragédias, amor ou vício. A auto expressão reduz o peso que a vida às vezes pode trazer, portanto, em muitas obras, é possível observar o sofrimento do artista a olho nu, enquanto em outras as informações são incompreensíveis. Quando um artista cria uma obra, ele pode tirar conclusões sobre seus pensamentos e intenções.

Em todo caso, a arte em sua forma mais diversa é também uma terapia para o artista, porque o aproxima de si mesmo, proporciona autoconhecimento, alivia sua dor, ou em uma tela em branco tenta expressar uma felicidade indescritível. Portanto, nada mais justo do que concluir que a arte é um avanço espiritual, assim como a fé e a mitologia e sua relação com as religiões sagradas. De toda forma, eles são o resultado do desempenho humano.

3.1 Os aspectos do sagrado

Posicionando o homem diante de sua própria existência, o sagrado, de acordo com o teórico romeno Mircea Eliade (1992), se manifesta, se mostra

como qualquer coisa de absolutamente diferente do profano. Segundo Otto (2007), habituamo-nos com o sentido derivado da palavra “sagrado”, uma derivação composta, ligada ao elemento religioso e que é um atributo moral inquestionável: o que é santo. O “santo” ou “sagrado” pode ser também algo rotineiro, prático ou até mesmo necessário, como Otto (2007) exemplifica através das expressões: dever sagrado, santa lei e vontade santa.

Entretanto, para o autor, todos esses significados ainda não são capazes de definir o sagrado:

Detectar e reconhecer algo como sendo “sagrado” é, em primeiro lugar, uma avaliação peculiar que, nesta forma, ocorre somente no campo religioso. Embora também tenha outras áreas, por exemplo, a ética, não é daí que provém a categoria do sagrado. Ela apresenta um elemento ou “momento” bem específico, que foge ao acesso racional [...] (OTTO, 2007, p. 37).

Os elementos que se desviam da racionalidade seriam um "algo além" que existe em todas as religiões. Segundo Otto (2007), "sagrado" é um afastamento da moral e da racionalidade. No livro, o autor também esclarece que todos os antigos termos referentes ao sagrado se referem apenas a elementos irracionais, mas não a aspectos morais.

Para tratar esse elemento, Otto (2007, p. 38) se utiliza do termo “numinoso”. Para ele, o numinoso não pode ser definido, mas, sim, discutido, além de despertar, estimular e inspirar a nível espiritual. Ou seja, essa é uma sensação desencadeada na psicologia humana, que envolve múltiplos aspectos e os define ao mesmo tempo. O autor numera algumas nuances do numinoso. A primeira delas é o “sentimento de criatura”: “trata-se de um sentimento confesso de dependência”, de sentir-se nulo perante algo ‘absolutamente avassalador” (OTTO, 2007, p. 41-42). O homem torna-se consciente de si e de sua essência humana, pequena, perante os mistérios do mundo espiritual, das divindades e da vida *per se*. Pode ser definido com a resposta da psique à experiência do numinoso.

O segundo é *Mysterium Tremendum*, o equivalente, em português, a “mistério arrepiante” e, fazendo jus à expressão que o caracteriza, o segundo aspecto do numinoso “[...] pode ser uma suave maré a invadir nosso ânimo, [...] pode passar para um estado d’alma a fluir continuamente, [...] também pode

eclodir do fundo da alma em surtos e convulsões. Pode induzir estranhas excitações [...]” (OTTO, 2007, p. 45). Na verdade, os mistérios envolvidos neste aspecto envolvem sacralidade e espiritualidade, encantamento, excitação e medo ao mesmo tempo, esses mistérios envolvem esse "não saber".

O terceiro são os hinos numinosos. Os hinos foram criados para retratar a “glória de Deus”, para louvá-lo com respeito. Admite o poder avassalador, “reconhece e exalta algo inconcebivelmente valioso” (OTTO, 2007, p. 92), o que caracteriza a relação do ser humano com o sagrado e religioso.

Tem-se também o aspecto fascinante que, apesar de, em primeira análise ser considerado um aspecto oposto ao *Mysterium tremendum*, na verdade, atua em harmonia com ele. O fascínio pelos mistérios da vida são o estímulo para o homem que busca desvendá-los. Dessa forma, o mistério, apesar de assustar, também encanta. Para Otto (2007), “toda a história da religião atesta essa harmonia contrastante, esse duplo caráter do numinoso” (OTTO, 2007, p. 57).

Em seguida, Otto traz o aspecto assombroso. Em muitos momentos na obra do autor, alguns termos não encontram correspondência em determinadas traduções, por isso, para explicá-los, o autor se vale de trechos dos trabalhos de outros autores. Como no caso do que escolheu-se traduzir pelo termo “assombroso”. Otto (2007) remete a Sófocles, que se utiliza do termo assombroso para falar sobre o “aspecto inquietamente misterioso no ser humano” (p. 72). O estudioso do sagrado também cita Goethe, que utiliza o termo com os sentidos de “monstruoso, inconcebível, aterrador”.

Por fim, Otto explica o aspecto *augustum*. Este é um termo especial introduzido pelo autor para buscar definir um atributo valorativo e que cabe somente a objetos numinosos. Pode ser definido pela expressão *tu solus sanctus*, em que *sanctus* se correlaciona ao belo e perfeito, é um tímido louvor em resposta ao se deparar com o numinoso, em que a psique responde pela desvalorização de si, o que remete ao primeiro aspecto, o sentimento de criatura. Para Otto (2007), o profano só pode ser sentido por quem está "no espírito", pois esse sentimento inclui não só a desvalorização do comportamento pessoal, mas também toda a sua vida.

O estudo dos aspectos do numinoso é muito importante, porque essa é a única forma de buscar defini-lo, porque essa é a base da crença religiosa, é

mesmo o único ponto comum em toda a crença religiosa humana. Para Otto (2007), é preciso perceber que a religião é representada pelas diferentes características de cada cultura no início, podendo, nas palavras do autor, algumas delas até serem classificadas como "esquisitas".

O autor seleciona os seguintes elementos para exemplificar tais aspectos da religiosidade: “coisas como crença nos mortos e cultos aos ancestrais, a crença em almas [ou espíritos] e seu culto, feitiço [Zauber], contos e mitos, adoração de objetos da natureza [...]” (OTTO, 2007, p. 160). Para ele, embora esses elementos sejam muito diferentes uns dos outros e distantes das chamadas "religiões autênticas" hoje, têm inúmeras existências comuns, portanto, são os "porteiros" dos sentimentos religiosos, antes de tudo do entorpecimento.

Para Otto (2007), a independência do sentimento religioso começou a surgir a partir do surgimento dos conceitos de “espírito” e “demônio” das divindades “paleoarábicas”. São os deuses da natureza, imagens ou destreza, são os objetivos da dedicação e do culto. Através do culto coletivo, significam a participação de uma comunidade em torno de uma ontologia, que por sua vez define o sentimento religioso.

3.2 A presença da religiosidade nas artes

Para Otto (2007), a religião não é produto de algo, não deriva de conceito, apenas evolui de si mesma e de seu aspecto bruto, que nada mais são do que seus “estágios preliminares míticos e demoníacos”, para a “moralização do divino” (p. 169-173), entrando no aspecto moderno da religião, que é a definição de valores pessoais e transformadores da essência humana.

Nessa escala evolutiva, o autor reconhece que na religião moderna pode haver a representação do aspecto *sanctum*, sem uma exigência moral estrita:

[...] a religião, independentemente de toda e qualquer esquematização moral, é essencialmente obrigação íntima, normatividade para a consciência e o vínculo da consciência, é obediência e culto, não pela piro e simples coerção pelo avassalador, mas pelo curvar-se em reconhecimento diante do mais sagrado valor. (OTTO, 2007, p. 92)

Os aspectos sagrados e irracionais, definem a religião, ou seja, são inúmeros, mas evoluíram de requisitos morais para aspectos íntimos e transformadores. Na mesma linha de pensamento, Lima (2006) analisou o sagrado a partir da reflexão de Libânio (1998) e definiu o papel da religião na sociedade pós-moderna:

Na pós-modernidade a religião cumpre um papel terapêutico, como “ópio do povo”. Ajuda os indivíduos a fugirem da realidade sem combatê-la. É como se o sagrado fosse um clube social, que se vai ao fim-de-semana para descansar e esquecer as preocupações do cotidiano. Num mundo de tantas incertezas, a religião tem oferecido paz e segurança, atuando como um escape. A modernidade não suprimiu o religioso, mas o transformou (LIBÂNIO, 1998 apud LIMA, 2006, p. 13).

Com base nessa análise, pode-se concluir que a religião na vida dos pós-modernos representa conforto diante das adversidades da vida. No entanto, vai além ao fornecer respostas a questões existenciais. A religião, segundo Pinezi et al. (2012) foi:

(...) a primeira forma de que o homem dispôs para explicar e entender o mundo e os acontecimentos da vida, fossem de ordem natural, fossem de ordem social. Se adotarmos a argumentação durkheimiana, podemos pensar a religião como o fundamento dos sistemas de representação construídos socialmente pelos homens e que norteiam, ainda hoje, de maneira direta ou não, as regras de conduta dos indivíduos. Essas regras, por sua vez, atribuem significado às atitudes e à forma de ver o mundo e o “outro” (PINEZI et al., 2012, p. 87).

Então, em suma, a religião será uma forma de se compreender a si mesmo, aos outros e à realidade, por isso tem uma estreita ligação com a arte, usando uma verdadeira linguagem poética – o que se coaduna com perfeição ao estilo de escrever de DFS - acreditando em conceitos sobrenaturais que comumente são usados para definir fenômenos. Portanto, o autor descreve fenômenos religiosos como:

(...) a separação entre o homem e Deus, ou seja, níveis diferentes de existência, que a religião se preocupava, de alguma forma, em aproximar. Um ser, ou algo “separado” do mundano, significava a introdução no mundo do sagrado em que o processo de purificação não teria um término na evolução entre o menos e o mais puro (PINEZI et al., 2012, p. 86).

A partir dessa citação tem-se a introdução do termo sagrado, que Pinezi et al. (2012) sempre utiliza em dicotomia ao termo profano. Ao tratar da dualidade

sagrado e profano, retoma-se o duplo caráter do numinoso que, de acordo com Otto, é a característica mais expressiva e representativa do elemento religioso:

Trata-se, na verdade, do mais estranho e notável fenômeno na história da religião. O que o demoníaco-divino tem de assombroso e terrível para a nossa psique, ele tem de sedutor e encantador. E a criatura que diante dele estremece no mais profundo receio sempre também se sente atraída por ele, inclusive no sentido de assimilá-lo (OTTO, 2007, p. 57).

Portanto, pode-se observar que sagrado e blasfêmia não são coisas completamente opostas descritas por Durkheim, mas são conceitos de significado dinâmico, nos quais os indivíduos vivenciam duas situações de acordo com suas origens sociais e religiosas, experimentando repetidamente situações profanas e sagradas. A dualidade de muitos elementos reflete as características da religião e encoraja os humanos a estudar este mistério em profundidade.

Eliade (1992) também discutiu a dicotomia de tempo e espaço sagrados e o profano:

(...) a experiência do sagrado que funda o mundo, e mesmo a religião mais elementar é, antes de tudo, uma ontologia. Em outras palavras, na medida em que o inconsciente é o resultado de inúmeras experiências existenciais, não pode deixar de assemelhar-se aos diversos universos religiosos. Pois a religião é a solução exemplar de toda crise existencial, não apenas porque é indefinidamente repetível, mas também porque é considerada de origem transcendental e, portanto, valorizada como revelação recebida de um outro mundo, trans humano. A solução religiosa não somente resolve a crise, mas, ao mesmo tempo, torna a existência "aberta" a valores que já não são contingentes nem particulares, permitindo assim ao homem ultrapassar as situações pessoais e, no fim das contas, alcançar o mundo do espírito (p. 101).

Compreende-se que Eliade define o sagrado expresso nas atividades religiosas como uma reflexão íntima sobre o "eu". Esse tipo de pensamento responde às questões fundamentais da existência, melhora o autoconhecimento e melhora o indivíduo espiritualmente, assim como o integra ao mundo humano.

A observação do sagrado promoverá uma experiência transcendente, que o ajudará a compreender a si mesmo, ou seja, o autoconhecimento, de forma inconsciente. Desta forma, confirma-se a ideia da semelhança entre arte e religião na vida espiritual humana. Porém, Bernardi e Castillo acreditam que a

influência religiosa não é apenas individual, mas também tem um papel coletivo na ordem da sociedade:

Esse sagrado envolve os seres humanos criando vínculos com o numinoso, eterno, perfeito, envolvendo não só um ser humano, mas também grupos que assumem manifestações comuns que passam a fazer parte de uma sociedade e constroem valores, que são elementos determinantes de uma cultura. Em todas as culturas, existem manifestações possíveis de expressar o sobrenatural que faz parte de suas vidas. (BERNARDI; CASTILHO, 2016, p. 751).

O autor confirma que o poder da religião é o fator decisivo de sua cultura e a característica desta sociedade. Para Pinezi et al. (2012) a religião é uma das primeiras formas de organização social que sistematiza a vida comunitária, ajuda a compreender melhor o mundo e orienta as relações interpessoais. Os elementos religiosos contam as histórias da maioria das culturas do mundo e têm um impacto expressivo e direto nas sociedades antigas, seja estipulando padrões de vida e formas de convivência, seja atuando como juiz em um impasse de justiça social.

Embora ainda existam algumas sociedades organizadas em torno de crenças religiosas, a forma de vivência mudou ao longo da história. Para Bernardi e Castilho (2016), isso ocorre porque os valores culturais de uma sociedade determinam seus objetos sagrados. Em outras palavras, os valores mudaram e os símbolos que representam a cultura das pessoas também mudaram. Essa definição está muito próxima do estudo sobre o papel da arte como forma de expressão humana nesta pesquisa, portanto, a intertextualidade entre os elementos religiosos e a arte também é objeto de análise.

3.3 O poder de uma imagem

A religião e as artes conversam entre si, enquanto promotoras da reflexão individual e coletiva e da busca pelo sentido da vida. Por isso, temas do sagrado são tão frequentes nas obras de arte de todos os tempos. Em seu trabalho sobre as imagens do sagrado cristão na arte contemporânea brasileira, Silva (2014) analisa a obra *Por trás do espetáculo: o poder das imagens*, de Francis Wolff

(2005) e traz para sua análise os graus de poder da imagem definidos por Wolff:

(...) o primeiro seria o *acidentalmente ausente*, referindo-se à imagem de alguém que está longe no momento, mas que em outras circunstâncias poderia estar próximo; o segundo seria o *substancialmente ausente*, referindo-se a imagem daquele que um dia esteve próximo, mas que nunca mais poderá estar presente (a imagem opera então como um substituto para o ser ausente); e, por fim, o *absolutamente ausente*, ou seja, aquele que nunca esteve presente (referente aos deuses). O poder da imagem no cristianismo se evidencia, no entanto, pelo fato de conseguir reunir tanto o poder *substancialmente ausente* quanto o poder *absolutamente ausente*, na medida em que Cristo é Deus, mas também se fez homem e esteve entre os homens (WOLFF, 2015 apud SILVA, 2014, p. 16-17).

No fragmento acima, Silva (2014) expressa o poder das imagens no campo religioso, mesmo quando não há nada tangivelmente visível, a imagem pode aparecer e preencher as pessoas que insistem no que a imagem representa. Para Silva, “a imagem na arte cristã não é apenas aquela que é vista pelo espectador, mas antes, é aquela que o vê” (2014, p. 17). Desta forma, a imagem passa a ter valor emocional para o espectador, pois para ele, a imagem apresenta de forma plena o significado que representa, tornando-se assim uma expressão pura.

Com seu poder expressivo, as imagens não precisam assumir formas físicas reais fora da tela ou do papel para verificar sua existência, e as imagens que representam as tornaram reais. É por isso que as imagens são a expressão mais comumente usada para tentar transmitir ideias, persuadir o público-alvo e até vender produtos. Portanto, ao combinar imagens com temas religiosos sagrados, os recursos visuais se tornam mais poderosos em seu significado e capacidade de expressar a verdade.

Para compreender a relação entre poder e expressão da verdade na imagem cristã, é muito importante usar a relação de poder de Michel Foucault⁴. Para os estudiosos, o poder não é representado pelo sistema, ele produz sabedoria e verdade, mas também as suprime (FERREIRINHA; RAITZ, 2010).

Por outro lado, o fato não é um conceito fixo, mas um conceito flutuante. Para Foucault, a palavra da verdade é a criação da sociedade. Para cada um deles, em seu próprio tempo e espaço, depende de:

⁴ Michel Foucault foi um estudioso das ciências humanas tais quais, História, Filosofia e Psicologia e, enquanto filósofo estudou, principalmente, o poder.

[...] sua política geral de verdade, isto é, os tipos de discurso que aceita e faz funcionar como verdadeiros..., os meios pelo qual cada um deles é sancionado, as técnicas e procedimentos valorizados na aquisição da verdade; o status daqueles que estão encarregados de dizer o que conta como verdadeiro. (FOUCAULT, 1979 apud FERREIRINHA; RAITZ, 2010, p. 379).

Ao mesmo tempo, a arte, como instrumento de registro e expressão histórica, revela o discurso da verdade social, e imprime a caligrafia no momento da realização da obra. Cada época tem seu próprio símbolo, uma forma de representar sua verdade. Para Mello (2002), os símbolos são uma forma de expressar conteúdos inexplicáveis, geralmente são objeto de religião, arte e metafísica.

Por fim, pode-se concluir que o poder das imagens não se limita a representar coisas inexistentes, as imagens são carregadas de significado, o que provocará certa reação por parte do espectador. A reação de um indivíduo ao que vê diante de seus olhos é uma influência causada por um objeto, que se tornou uma expressão pura do que ele ilustrou. Francis Wolff referiu-se a esse poder como a "ilusão imaginária", ou seja, o poder representativo da imagem diante da realidade ausente.

Na ausência de algo, trata-se do invisível e adora o mistério por meio dele. A imaginação é uma grande virtude para quem a aproveita, pois pode ser um refúgio para as pessoas e uma oficina para o planejamento de grandes realizações. Seja como for, em se tratando de imaginário, são as imagens que dão o ponto de partida para que haja o fomento à imaginação" (FARIA, 2017, p. 37).

Assim, passa-se a uma teoria muito importante para esse estudo, a Teoria do Imaginário, que trata da relação do homem com os símbolos, mitos e arquétipos. A relevância do tema para este trabalho reside no fato de que as obras de DFS são representadas por um imaginário intrinsecamente ligado ao sagrado, por isso, para interpretá-las, é importante embasar-se na referida teoria.

3.4 Teoria do Imaginário

Imagens relacionam-se entre si, atribuindo significado às coisas existentes no universo, ideia corroborada pelo criador da denominada teoria do imaginário,

Gilbert Durand. Para o autor, a imagem é a matéria de todo o processo de simbolização, fundamentado na consciência da percepção do mundo. Ele ainda define imaginário como sendo “o conjunto das relações de imagens que constituem o capital pensado do homo sapiens” (1997 apud ARAÚJO, 2009, p. 139), ou seja, o imaginário representa a capacidade do indivíduo de dar sentido ao mundo.

Se o imaginário é reprodução de símbolos pelo homem através de sua jornada evolutiva, a imaginação foi o recurso que tornou isso possível, pois “é da imaginação a responsabilidade pela natureza criadora, permitindo, ao ser, libertar-se das imagens perceptivas” (FARIA, 2017, p. 40). Libertar-se da percepção é olhar para o mundo fora de si mesmo, ampliar a visão sobre as questões da existência, pode transformar realidades:

O imaginário não é apenas cópia do real; seu veio simbólico agencia sentidos, em imagens expressivas. A imaginação liberta-nos da evidência do presente imediato, motivando-nos a explorar possibilidades que virtualmente existem e que devem ser realizadas. O real não é só um conjunto de fatos que oprime; ele pode ser reciclado em novos patamares. (ARAÚJO, 2009, p. 139-140).

A teoria do imaginário estrutura-se sobre imagens, símbolos, mitos e arquétipos, estes elementos, de acordo com Souza, “determinam as maneiras de pensar, bem como as práticas sociais que instituem o homem e seu meio” (2011, p. 69), portanto, representam grande poder na relação homem-cosmos. A perspectiva antropológica foi justamente a vertente do pensamento utilizada por Durand na preparação de sua teoria, inclusive o estudioso foi influenciado pelos trabalhos de autores como Gaston Bachelard, Carl Gustav Jung e Mircea Eliade (COELHO, 2015).

Ao falar de arquétipos, é necessário mencionar a teoria do inconsciente coletivo, de Jung. O fundador da psicologia analítica estudou os símbolos e imagens de diferentes culturas e, com essa pesquisa, encontrou “um agrupamento definido de caracteres arcaicos, que, em forma e significado, encerra motivos mitológicos” (JUNG, 1985, p. 34). A esse agrupamento de comportamentos, o psicanalista chamou de

arquétipos.

O arquétipo pode ser comparado a uma memória coletiva, um patrimônio

social construído ao longo da existência de uma sociedade. Na verdade, de acordo com Faria, “o arquétipo é a imagem primeira de caráter coletivo e inato. É o estado preliminar, zona onde nasce a ideia.” (2017, p. 42). Freitas (2006) reforça ao afirmar que arquétipos são imagens universais do inconsciente coletivo acumuladas através de experiências de vida, que construíram a constituição psíquica do homem.

Uma vez analisado o poder que uma imagem pode exercer, não é arriscado dizer que a observação pode formar uma conexão emocional por meio da união entre os aspectos mental e visível. De acordo com Faria, “uma vez apreendida pelo olho, a imagem desperta sua existência em nós” (FARIA, 2017, p. 39), então, passa a constituir a essência do espírito (DURAND, 1997).

Portanto, por meio de recursos imaginativos simples, o indivíduo pode se conectar com sua espiritualidade e, então, reproduzir sua realidade. É por isso que, para Faria (2017), o imaginário é toda a criação simbólica do homem, e o propósito da existência é livrar-se da carência do homem. Como criação simbólica, a ficção é composta por alguns elementos muito importantes. O primeiro é um símbolo, o que significa que coisas perdidas, com significados ocultos, serão comprovadas.

Porém, decifrá-los é trabalho atemporal, pessoal e talvez até íntimo. Não importa quantos forem aqueles que se aventurarem no mistério da quebra de um código permeado de linguagem artística e simbólica, a cada um deles lhe caberá parcela de contribuição de formas diferentes. Por isso, os símbolos possuem estreita ligação com as emoções.

Em seguida, apresenta-se *Schèmes*, um conceito mais abstrato da imagem e se relaciona mais à intenção e ao gesto do que a representação propriamente dita. É também, conceito anterior à existência de ‘arquétipo’ (FARIA, 2017). Por fim, há os mitos que, para Durand (1988), é um relato, uma narrativa que encerra um valor moral através de uma crença. Essas narrativas são criadas no pano de fundo das experiências humanas entremeadas pelo contato com o sagrado e as divindades, são característicos do tempo e espaço de sua criação.

Juntando os três elementos, para Durand, *schèmes* são reflexos inatos do ser humano e foi através desses reflexos que se desenvolveram os arquétipos.

Dos arquétipos, surgem os símbolos para poder expressá-los. Por fim, de todos os símbolos, o homem compõe mitos. Portanto, mitos são composições criadas a partir dos símbolos e dos próprios arquétipos em si (FARIA, 2017).

Com isso, observa-se que a fonte e talvez também o foco da teoria do imaginário é o trajeto antropológico do homem, pois esse trajeto é formado pela “somatória de instantes dinâmicos” (FARIA, 2017, p. 37) que compõem um material. Ainda nas palavras do autor, de forma inconsciente, há um calhamaço de imagens que se movimentam de maneira vivaz e contínua, vindo a tecer uma relação de intimidade que se reflita na realidade imaginada” (2017, p. 41).

Percebe-se que a realidade formada pelas imagens se assemelha à criação de textos literários, principalmente de poesia. Por isso, deve-se retomar ao estudo do imaginário pelos escritos de Bachelard, que “vê na poesia o melhor meio para que as imagens produzidas pela psique humana sejam exteriorizadas” (ROCHA, 2009, p. 10).

Quando se trata da relação entre mito e literatura, a mitologia volta à cena, pois na antropologia do imaginário a mitologia é um elemento básico, composta por *schémes*, arquétipos e símbolos, aparece em todas as culturas e tempos, indicando o poder e a importância da imaginação humana. (ROCHA, 2009, p. 10)

Talvez não haja recurso que possa provar a expressão humana melhor do que a evidência da imaginação, criatividade e criação. Essa definição é muito semelhante à definição do que é um mito e que papel a narrativa desempenha como reveladora da verdade. Por sua expressividade e características históricas relacionadas, bem como por sua influência na poesia DFS, a mitologia é um objeto que muito contribui com esta pesquisa e, por isso, merece espaço.

3.5 Mitos

Os acontecimentos que precisam ser preservados na memória de um povo são parte de seu discurso de verdade, aqueles que marcam e fazem história, que virão a ser ensinamento quando passados ao longo de gerações, ensinando sobre moral e ética inspirados pelos passos seguidos por seus ascendentes. Os mitos surgem, então, com esse papel: registrar tais acontecimentos pelas

narrativas alheias ao tempo histórico, de caráter divino, sagrado (GRUBER, 2016). Sobre definir um mito, Rocha (2009) conclui que:

Não existe uma definição precisa e conclusiva do mito, inúmeros teóricos já tentaram defini-lo ou explicá-lo e embora muitos tenham chegado a conclusões claras e verdadeiramente relevantes, não houve aquele que à palavra pudesse dar significação curta e indubitável (ROCHA, 2009, p. 49).

Então, apresenta-se a definição de Freitas, que contribui sobremaneira com temas de estudo desta pesquisa:

Criados pelos gregos como forma de expressão daquilo que sentiam e vivenciavam, e, sobretudo, para explicar fenômenos e sentimentos que não compreendiam, os mitos existem desde épocas imemoriais e são utilizados com o propósito de compreender e explicar o mundo e o homem. Sendo vistos como uma espécie de verdade socialmente aceita, por sua contribuição na manutenção das instituições sociais, os mitos referiam-se a acontecimentos que precisavam ser preservados na memória de um povo (FREITAS, 2015, p. 2).

Os símbolos criados pelos homens para expressar a vida de uma forma que ainda não compreendiam, de acordo com Ana Maria Lisboa de Mello, “traduzem as relações do homem com o plano transcendente, os mistérios da vida e da morte, a busca de contato e o desvelamento de verdades metafísicas que fundamentam o existir” (2002, p. 10).

Gruber aponta três características dos mitos que reforçam ainda mais sua proximidade com a religião, são elas: “tempo como medida cosmogênica, e, não, cronológica; o espaço como local sagrado, em oposição ao profano; e a figura do herói como ser exemplar que age no mito” (2016, p. 251). Com isso, mitos devem ser ritualizados, passados de geração em geração para que o homem “deixe seu aspecto profano, sua vida ordinária no tempo cronológico, e passe a integrar o sagrado, que existe no tempo cósmico.” (ROCHA, p. 252).

Ao conhecer um mito e buscar decifrá-lo, o indivíduo acaba por decifrar-se e esta conexão com si próprio promove a iluminação e a elevação espiritual. Isto, porque, “através de fabulações míticas, as relações humanas vão sendo desveladas. Assim, os elementos mitológicos se tornam fonte de significação” (FREITAS, 2015, p. 2). Dessa forma e, retomando Eliade (1992), que reflete sobre o exercício da religião como uma reflexão íntima sobre o “eu”, conectamos mito, religião e o sagrado.

Além disso, Otto (2007) apontou que histórias e mitos fazem parte da estrutura religiosa. Para o estudioso, esses são componentes fundamentais da “pré-religião” e que teriam configurado a “antessala” da religião tal qual foi vivenciada até os dias de hoje. O autor explica essa relação:

O *conto* pressupõe o impulso *natural* para fantasiar, narrar e entreter, e suas produções. Mas uma narrativa somente vem a ser um conto pelo seu elemento *prodigioso*, por milagres e ações e efeitos miraculosos, portanto mais uma vez somente em função do seu cunho numinoso. Isso vale ainda mais para o *mito*. (OTTO, 2007, p. 159, grifo do autor).

Para Otto, as narrativas precisam contar com um elemento irracional, um acontecimento espetacular e que não se pode explicar: o numinoso. Portanto, torna-se um conto ou narrativa mítica que será ritualizado e passado de geração em geração, pois somente assim poderá desempenhar sua função primordial: “contar, explicar e revelar” (ROCHA, 2012 apud GRUBER, 2016, p. 250).

As narrativas míticas são cercadas de simbologias e são contadas por meio desses símbolos, tratando da relação entre mortais, os deuses e o criador. Mitos são a representação coletiva de temas e comportamentos recorrentes na sociedade, nos quais um herói vive os dilemas gerados por tais padrões. A narrativa desses fatos tem, de acordo com Stingar (2010, p. 2) “um efeito prático, operatório”, trazendo exemplos de um bom comportamento social.

As estórias provenientes das referidas narrativas, via de regra, encerram uma função social, a de explicar e prover exemplos de bom comportamento perante a vida em sociedade. Então, mitos, para serem validados, precisam ser reais, caso contrário, não cumprem sua função de contar, explicar e revelar. De acordo com Eliade:

Um objeto ou um ato não se tornam reais, a não ser na medida em que repetem um arquétipo. Assim a realidade se adquire exclusivamente pela repetição ou participação; tudo que não possui um modelo exemplar é vazio de sentido, isto é, carece de realidade (ELIADE apud STINGAR, 2010, p. 4).

Ao caminhar, a humanidade acresce a seu patrimônio social padrões de comportamento, sentimentos, emoções, regras e, assim, vai escrevendo sua história através do que Souza (2009) chama de “grandes imagens”, que nada mais são do que os arquétipos identificados por Jung. Para a autora, os mitos

auxiliam na decodificação destas imagens.

Portanto, os arquétipos de uma sociedade contam suas histórias, que são ritualizadas por meio da mitologia. Ritualização significa tornar-se ritual, algo que se repetiu de forma eterna na história e trouxe alto valor cultural para a sociedade. Os mitos são estórias que reverberaram historicamente e que, ao serem contados de geração em geração, demonstram o que Stingar (2010) denomina como “aspecto litúrgico do mito”, que coloca a memória em ação, deixando de ser apenas uma lenda. Por fim, ainda de acordo com o autor “o mito rememora, o rito comemora” (STINGAR, 2010, p. 3).

Porém, para replicar várias gerações ao longo da história, as narrativas mitológicas devem ser ilógicas e irracionais, justamente porque envolvem temas que retratam a dinâmica da vida, o que por sua vez requer a interpretação de fábulas e símbolos específicos. Dessa forma, o mito pode ser bem descrito pela arte (principalmente literatura). De acordo com Souza, a literatura é “um discurso mítico por excelência” (2009, p. 34).

Conforme afirma Stingar:

O mito tem uma função religiosa e ao mesmo tempo poética. As duas combinam-se para permitir o acesso do homem ao divino e, ao mesmo tempo, do homem a si próprio, isto é, para refletir-se e contemplar-se. A forma poética não é alheia à carga ética que veicula. O mito atua eticamente sobre a existência humana pela sua força poética. O mito torna possível o humano, e o faz poeticamente. (STINGAR, 2010, p. 2).

A força poética do mito reside no fato de que a narrativa se conecta com o indivíduo. Isto porque os temas míticos abordam traços humanos conflituosos, vivências e sentimentos complexos, muitas vezes, difíceis de serem colocados em palavras. Mitos são ferramentas que possibilitam que se expresse o inexpressável, assim como a religião é para o numinoso. Com a possibilidade de se expressar e refletir, gerando a contemplação de si mesmo, surge a elevação espiritual.

Dito isso, justifica-se a importância do estudo da narrativa mítica e de sua relação com o sagrado e religioso, pois esses elementos são garantidos na poesia de DFS.

4. MITOS, TECELAGEM E POESIA

Mitos são narrativas épicas que contam acontecimentos inexplicáveis em realidades diferentes da “natural”. O fato de expressarem um “algo” inexplicável, faz de tais narrativas hierofânicas, ou manifestações do sagrado, de acordo com Eliade (1992). A liberdade criativa neste caso é muito grande, o que faz dos mitos tema para diversos tipos de arte. Por isso, este trabalho, dentre outros objetivos, busca apontar o elo entre os mitos, a tecelagem e a poesia.

Mais precisamente, nesta pesquisa analisa-se o elo existente entre traços marcantes da poesia de DFS, como a abordagem do sagrado e da mitologia, mas, em especial, o foco é colocado em alguns poemas do livro *An-danças* e alguns da obra *Poemas da estrangeira*, que revelam um intertexto com as tapeçarias de Cluny. Tapeçarias são produtos da tecelagem, arte muito antiga que na mitologia é ligada à deusa Atena e aos mitos de Penélope, Filomela, Ariadne, Parcas e Aracne, este último de especial interesse para esta pesquisa, pois foi inspiração para outra autora estudada neste trabalho, o conto *A moça Tecelã* (1991) de Marina Colasanti. Com isso, fica clara a ligação entre a as tapeçarias e a mitologia, grandes interesses da poeta estudada.

De acordo com Campello, o mito é renovado por meio da literatura, trazido à realidade social contemporânea, abordando a obra de formas inovadoras. Em outras palavras, nas obras literárias, o mito se atualiza com as novas simbologias da sociedade, apresentando novas formas de expressar o subjetivo, por isso, “quando se pensa o mito, na contemporaneidade, a tendência é a de acreditar que este é um produto cultural, mais do que um fenômeno inato, arquetípico” (CAMPELO, 2008, p. 45).

Essa teoria é reforçada por Mello, que acredita que a literatura é responsável por reatualizar para a sociedade contemporânea as representações das “hierofanias cósmicas (céu, águas, terra, pedras), biológicas (ritmos lunares, o sol, vegetação e agricultura, sexualidade) e tópicas (lugares sagrados, templos)” (2002, p. 29). Com isso é possível concluir que mito e literatura são indissociáveis, a literatura retrata o mito.

Mito e poesia são construídos com simbolismos e arquétipos, ambos elementos base do imaginário humano, frutos da imaginação do indivíduo. Por

isso é possível afirmar que “poesia e mito são revelação [...], pois o homem revela-se através dos símbolos que dele fazem parte e, ao mesmo tempo, descobre-se.” (ROCHA, 2009, p. 15). Adaptando as palavras de Mello (2002), se a palavra mítica é reveladora de verdades e mistério existenciais, a palavra poética emerge do indivíduo.

Retomando a função do mito definida por Rocha (2012) – a de contar, explicar e revelar –, a poesia se mostra excelente instrumento para revelação dos mitos. Este é um dos motivos pelos quais DFS é uma poeta cuja obra é tão aclamada, sua poesia pode ser considerada mítica e, de acordo com Faria, “considerando a poesia como inspiração, ela receberia a obra de forma sagrada, estabelecendo uma relação entre a criação poética e o transcendental, sendo, o poeta, canal movido pela inspiração” (2017, p. 52)

Em suas criações inspiradas pelos mitos, a obra de Dora encontra a tapeçaria, obra de arte retratada na mitologia grega pela deusa Atena, conhecida por seu domínio da arte do tecer e de alguns mitos, como o de Aracne. Então, a tessitura e o escrever se encontram, por ambos possuírem “a função da arte em condicionar destinos” (CAMPELLO, 2008, p. 51).

Campello (2008), em seu trabalho sobre a expressão da arte narrativa mítica, cita algumas obras literárias que se inspiram ou tratam de mitos de tecelagem, a saber: *A sentinela* (1994), de Lya Luft, trata do mito de Penélope; *Antigua vida mía* (1995), de Marcela Serrano e trata do mito de Filomela; *A moça tecelã*, de Marina Colasanti (2008), que será objeto de análise nesta pesquisa, aborda o mito de Aracne.

Devido ao mistério do significado entre a tecelagem e as mulheres no âmbito da mitologia, é possível observar relações íntimas e secretas. No trabalho, o bordado, a tecelagem ou fiação e o trabalho doméstico eram marginalizados. Porém, na poesia, o ato de tecer recebe outro tratamento: os estudiosos acreditam que as tapeçarias e bordados foram “utilizados pelas figuras femininas como um meio de determinar destinos de outras figuras e da humanidade, até, ou do seu próprio futuro” (CAMPELLO, 2008, p. 47).

Na mitologia grega é fácil observar como os deuses tecem os destinos dos homens, a citar como exemplo o poema Odisseia, “um poema épico da Grécia antiga, do Século VIII a.C. no qual Ulisses vagueia dezessete anos, por

ter desafiado Poseidon, e fica à mercê de Calipso, em sua ilha, só voltando para Ítaca, quando os deuses assim decidem” (REI; LIMA, 2012, p. 167). A relação entre tessitura e destino é revelada pela trajetória de Penélope, esposa de Ulisses, o herói da narrativa. A personagem:

Viveu a ausência de seu marido por vinte anos, período em que ela se porta com dignidade e absoluta fidelidade; mas, por um lado, sua formosura, e, por outro, os bens familiares atraem a cobiça de pretendentes, a quem convinha julgar morto seu marido. Ela lhes dizia que só escolheria o futuro marido, após tecer uma mortalha, que, a bem da verdade, não fazia questão de terminar: passava o dia tecendo e, à noite, às escondidas, desmanchava o trabalho realizado. E, enquanto seu marido se mantinha ausente, embora por tanto tempo sem notícia, ela [...] tecia longos bordados, ajoelhava-se, pedia e implorava para a deusa Atena que providenciasse o retorno de seu amado. (REI; LIMA, 2012, p. 167).

É interessante notar como Penélope usou o tricô para estender sua pena porque ela teve que se casar com outro homem e perdeu a esperança de que o homem que ela amava para sempre voltaria. Ao mesmo tempo, ele orou a Atena, a talentosa deusa da tecelagem, para que pudesse responder a ela e voltar para seu marido. A execução e o desmantelamento da mortalha representam a forma como Penélope tece o seu próprio destino, a sua vida é um avanço eterno e o recuo é outra etapa, cujo ritmo depende diretamente da tecelagem.

Portanto, os próximos tópicos da pesquisa analisarão a poesia de DFS, as tapeçarias e os mitos a ela relacionados, bem como alguns poemas do livro *An-danças* e alguns da obra *Poemas da Estrangeira*, de Dora e as tapeçarias de Cluny, concluindo com a análise do intertexto entre as obras.

4.1 A poesia de Dora

A poesia de DFS é marcada pela emoção e sentimentos, por isso os símbolos se fazem muito presentes na obra da autora. Nesta pesquisa estudou-se o poder das imagens em retratar o inexplicável, e da conexão do sagrado e dos mitos com a poesia, conectando os elementos marcantes da poesia da autora. Segundo Rocha, a obra da poeta é marcada pela “musicalidade dos versos, a predileção pelas formas livres e um pensamento permeado pela emoção, pelo espanto e pelo sentido do sagrado” (20019, p. 20).

Alguns estudiosos da literatura têm estudado a obra do DFS, muitos dos quais devido às referências mitológicas e espirituais do DFS. Propõe-se um poema que, embora não faça parte da obra a analisar, é um modelo de idealismo e de obra sagrada da autora. O poema foi retirado do livro *Appassionata* (2006), penúltima obra que a poeta escreveu:

É preciso tempo
 o vagar dos crepúsculos
 o começo
 a promessa
 o findar das estações
 um olhar calmo sobre a vida; formas
 contornam sensações o céu infinito
 explode cósmica ternura.
 (...)
 Vivos e mortos perambulam nas estradas um sorriso nos lábios
 O que dizem no silêncio agora pleno da alma?
 (SILVA, 2008)

Os versos falam sobre o processo espiritual de compreensão e de vida, os acontecimentos que moldam a sobrevivência e a forma como ela se desenvolve na trajetória humana ou permanece parada, o que leva tempo. A estrada simboliza essa trajetória, que não termina com a morte e pode ser confirmada pelo infinito do céu. A fluidez entre a vida e a morte é simbolizada pelo encontro entre vivos e mortos ao longo da estrada que não termina, mas que se cala em um silêncio pleno da alma.

Como mencionado, o poema faz parte da penúltima obra de Dora antes de seu falecimento, em 2006. Rocha traz em seu trabalho as palavras da filha de Dora, Inês Ferreira da Silva Bianchi, na ocasião do lançamento da obra no ano de 2008:

[...] durante o processo de criação de *Appassionata* Dora foi intensamente tomada pelo sentimento de amor, amor às pessoas e a todos os outros seres vivos, amor ao universo, amor à vida e ao ofício de escrever. Esse foi um momento de mergulho profundo naquilo que sempre a acompanhou ao longo de sua trajetória, isto é, o sentido do sagrado. (ROCHA, 2009, p. 25).

O amor é, sem dúvida, uma forte característica nas linhas escritas por DFS.

A poeta sempre tem sua forma de expressar o melhor, o positivo, o bom. Ela explora o sentido da vida com bons olhos de quem sabe apreciar a jornada, descobrindo, assim, a beleza de viver.

Para a poeta, a poesia tem um papel social ao invocar a espiritualidade para auxiliar nos desafios que a vida impõe à existência humana. Ao comparar o papel do poeta com aquele do atleta que carrega a tocha olímpica, Dora evoca a positividade perante os maus momentos, o atleta carrega alegria e esperança simbolizadas pela tocha e, para ela, assim também é para o poeta perante seu leitor.

A espiritualidade é algo difícil de ser explicado, assim pode-se associá-la ao numinoso e, por consequência, ao sagrado. Elemento este também que é um traço marcante da obra de DFS, Rocha afirma que a poeta “[...] tem a capacidade [...] de dar acesso, através de sua poesia, ao inexprimível, ao sagrado (2009, p. 20). Nas palavras de Faria:

Instaura-se na poeta o olhar que vislumbra além das coisas e dos seres do mundo, marcando sua obra com os elementos naturais, com a arte em geral, com os mitos gregos e com a singularidade de condensar na economia linguística imagens de significação infinita, conferindo ao conjunto de sua obra uma relação íntima com o sagrado. (FARIA, 2017, p. 103).

Apesar de ter uma obra marcada pela simbologia, a poeta teve seu primeiro contato com o estudo dos símbolos como tradutora, ao traduzir a obra de Jung (FREITAS, 2015). Com esse primeiro contato com o universo da teoria do inconsciente coletivo, a estética e conteúdo da poesia de Dora se volta completamente ao retrato do sentimento humano, conforme nota Souza:

a poeta Dora Ferreira da Silva [...] encontrou nas formas simbólicas e arquetípicas a expressão exata para transferir à poesia os estratos mais profundos da psique humana, alçando a uma dimensão transcendente e religiosa a vida e a morte, sensações cotidianas, pressentimentos, afetos, mistérios, pequenas delicadezas – coisas, enfim, que resumem o encanto e o mistério de existir. É, na maioria das vezes, aos mitos da religiosidade pagã que a poeta recorre para materializar esses conteúdos primordiais e vivos do ser humano. (SOUZA, 2011, p. 123).

Os arquétipos de Jung, enquanto reflexo de toda a existência humana, são fonte que não seca para a poesia de Dora. Arquétipos são identidade de uma sociedade e, "tal como os mitos, a poesia põe em foco a condição humana"

(FREITAS, 2015, p. 3), assim, a prosa mítica de Dora torna-se atemporal, ainda que seu tema central, os dilemas humanos, sejam fluidos e transitórios.

Os mitos, assim como o sagrado, são elementos que retratam e, de certa forma, ditam regras para o comportamento social e se utilizam de símbolos para transmissão de suas mensagens aos observadores. A poesia, por sua vez, também se utiliza de símbolos e se aproxima do mundo dos mitos. Dessa forma, é possível observar como a poesia de DFS se liga à mitologia, como confirma Freitas: “apresentando uma lírica mitificada, a poeta resgata a noção de sacralidade e demonstra como a arte poética tem consanguinidade com a mitologia.” (2015, p. 1). Por fim, corrobora Rocha (2009), que a recorrência à mitologia é um dos traços mais marcantes da obra da poeta.

A poesia de Dora traz o mito literarizado que, conforme explica Rocha, ocorre quando “um texto não literário, repassado através do tempo pela tradição popular, oral ou escrita (mito), é utilizado por um escritor como base para a produção literária.” (2009, p. 53). Ainda de acordo com a autora,

nos poemas em que há predominância dos temas helênicos o que a poeta faz é recontar os mitos, demonstrando através deles como determinados acontecimentos míticos referem-se a uma realidade humana e contribuindo para que o lirismo de seus poemas repercuta na interioridade do ser (ROCHA p. 11).

Portanto, quando a poesia DFS retrata a história mitológica, popular e ritualizada, ela aproxima a mitologia, a sacralidade e a espiritualidade dos humanos e conecta os indivíduos às emoções transmitidas pelas linhas. O imaginário conecta o ser humano à sua essência, coisas que ele não consegue ver ou mesmo compreender, os poemas de Dora, como produtos de ficção da mais alta qualidade, têm funções marcantes.

Todos os seus poemas relacionam-se com signos internos e externos, que se encaminham para a hierosgamia, uma união verdadeiramente misteriosa, um casamento sagrado entre todos os dois pólos internos. Dora segue alguns princípios norteadores teóricos, poéticos e simbólicos em sua obra, legando um grande número de obras que podem (e devem) ser estudadas. A sua fortuna crítica utiliza tanto as Teorias da Poesia, as vastas Mitologias (grega, egípcia, hebraica e cristã), os estudos de Sagrado, as Teorias do Imaginário, as ideias da Psicologia Analítica, as relações com a Filosofia, o desenvolvimento teórico

de conceitos de tradução, como reprodução de textos, misticismo e poesia, etc., só comprova a permanência de obras sensíveis, que merecem mais experiência de alunos, críticos, pesquisadores e leitores.

4.2 Tecelagem

O ato de tecer é poético, a tessitura de uma trama é metáfora para a própria jornada da vida, que se desenvolve em uma série de eventos que parecem ter sido entremeados, bordados para representar uma imagem final. A tecelagem é tema da mitologia grega e é muito retratada em obras de arte de todos os tempos, exaltando o trabalho da artesã, entretanto, na Antiguidade, a profissão era marginalizada e alvo de preconceitos (CAMPELLO, 2008).

Observa-se que a palavra 'artesã' foi colocada propositalmente no feminino, isso porque tal profissão, marginalizada como era, não poderia ser associada a um gênero que não fosse o feminino. A história da mulher na sociedade é de luta por respeito e igualdade, portanto, não surpreende o preconceito com o trabalho da artesã naquela época.

Retornando ao mundo mítico, a representação que se encontra é diferente, o trabalho da artesã, bordadeira e tecedeira ganha status de arte e significado de libertação, de quebra de paradigmas em busca de espaço e reconhecimento. Essa quebra de padrões e preconceitos é possível por meio da linguagem artística, com o imaginário. Campello fala do poder social da arte para a mulher artesã:

Um conceito alargado de "artista" inclui a artesã, a tecedeira, a bordadeira, pois é por meio de sua criação artística, que ela busca não só o autoconhecimento e a realização pessoal, mas principalmente transpor os limites do espaço doméstico para ingressar no público. A obra de arte é que faz tal ligação. A mulher-artista não borda ou tece apenas para ocupar seu tempo livre ou porque essa é a única opção que lhe resta. A obra por ela produzida é um meio que carrega sua atitude ou vontade de expressão e de comunicação com o mundo. (CAMPELLO, 2008, p. 48).

A tapeçaria floresceu na Europa durante a Idade Média devido, por um lado, pela abundância de lã e, por outro, pela quantidade de mão de obra disponível, embora, como já mencionado, fosse exercitada pelos gregos e romanos na Antiguidade (IMBROISI, 2016). As mais antigas, normalmente

produzidas em conventos e destinadas às igrejas, têm temática religiosa. Com o tempo, os tapetes começaram a ser mais usados nos castelos, conta a lenda que serviam para aquecer o ambiente construído com altas paredes de pedra.

Nesse período muitos tecelões eram independentes e viajavam com seus teares para atender encomendas. Esses tapetes laicos incorporam lendas, fábulas, pagãs e temas de romance de cavalaria.

A tapeçaria tem importante expressão na França, foi se expandindo durante o Renascimento e no século que se seguiu a esse movimento artístico-cultural, agora em território francês. Ela alcançou maior expressão no reinado de Luís XIV, mantida pelo Estado, principalmente na famosa manufatura dos Gobelins (IMBROISI, 2016).

Os tapetes tiveram várias funções dentro da sociedade, como por exemplo, cobrir o chão de terra batida. De funcional à obra de arte, alguns tapetes chegavam a ser usados como moeda de troca e herança. Dessa forma, a significância da tapeçaria vai se moldando de acordo com a sociedade.

Da mesma forma acontece com a arte literária e sua relação com o tecer, são chaves para abrir as algemas de um patriarcado opressor que relega a mulher a um papel secundário na sociedade, caracterizando-a como menos capaz e improdutiva intelectualmente. A mulher que cria se expressa através de sua imaginação, rompendo com a dominação e o silêncio históricos, libertando-se de tabus e desvelando-se (CAMPELLO, 2008).

Os mitos gregos que abordam a tecelagem também a relacionam ao sexo feminino e, assim como nas demais obras artísticas, de maneira poderosa, associando o ato de tecer à determinação do destino dos homens. Como observado anteriormente, é evidente na mitologia como os deuses tecem os destinos dos homens, dessa forma, “tecer seria, então, nessa perspectiva, mais que um conhecimento, que uma ciência, seria uma arte que lhe fora dada pela força intuitiva da natureza” (REI; LIMA, 2012, p. 166).

A natureza é elemento da mitologia e a relação homem-animal constantemente abordada. Nesse caso, a relação com a natureza fica por parte do ato de tecer, impossível de não ser associado às aranhas, exímias tecelãs. Rei e Lima falam da relação e do significado do inseto para a mitologia antiga:

Nas mitologias antigas, a sua teia, cinco vezes mais forte que o próprio aço e capaz de esticar-se quatro vezes o seu comprimento sem que os seus fios arrebentem, é associada ao cosmos e a aranha é vista como criadora do mundo, responsável em algumas culturas por tecer a realidade, sendo, porém, vista em outras como tecedora da aparência ilusória dessa mesma realidade. No ato de tecer a realidade, a aranha é também a que faz o destino do homem. (REI; LIMA, 2012, p. 166).

A simbologia da tessitura carrega um forte significado e também de grande poder, o de determinar destinos e realidades, esta é uma das temáticas do mito de Aracne, narrativa que é retomada pelo conto *A moça tecelã* (1991), de Marina Colasanti.

Sobre Aracne, esta foi uma jovem da Lídia, talentosa tecelã cuja fama era tão grande quanto pequena era sua modéstia. A arte da jovem era conhecida por toda a Grécia, e o prazer da notoriedade a consumiram. Ela era desrespeitosa e falava a todos que não temia desafiar Atena, protetora e padroeira dos fiadeiros. Quando a deusa soube, assumiu a figura de uma anciã, no intuito de aconselhar a jovem a moderar seu comportamento. Porém, a jovem a desrespeitou. Furiosa, Atena assume sua própria forma e aceita o desafio da jovem tecelã. Assim, as duas passaram a tecer. Atena desenhou sobre sua disputa com Poseidon, pelo nome a ser atribuído para a cidade de Atenas. Aracne retratou temas deploráveis, como as intrigas e as maledicências, porém, seu trabalho estava impecável. Derrotada, ao menos, Atena revoltou-se, rasgou o trabalho e feriu a jovem. Após a agressão, Aracne tentou o suicídio, mas Atena não permitiu e agravou o castigo, transformando-a em uma aranha, sentenciando-a a tecer por toda eternidade (GUIMARÃES, 1986, p. 65 apud REI; LIMA, 2012, p. 165).

No mito de Aracne, são muitos os símbolos que contam a estória de como o talento e a soberba da jovem a castigaram. Além de gabar-se, a tecelã ainda se portou de maneira desrespeitosa com o elemento sagrado na narrativa, a deusa. Os mitos, conforme apresentado por este estudo, são elementos que encerram um motivo ético, moral, ensinando uma lição ou expressando um comportamento socialmente aceitável. No caso de Aracne, fica clara a lição por meio da transformação da jovem em um inseto conhecido pelas suas impecáveis teias.

O conto *A moça tecelã* (1991), de Marina Colasanti, resgata o mito de Aracne ao retratar uma jovem e habilidosa tecelã. Porém, aqui, no encontro do mito com a literatura, a narrativa se renova e o mito ganha ares contemporâneos.

Para melhor análise, o conto será reproduzido na íntegra:

A moça tecelã

Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear.

Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte.

Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, em longo tapete que nunca acabava.

Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela.

Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse a acalmar a natureza.

Assim, jogando a lançadeira de um lado para outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias.

Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranquila.

Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou em como seria bom ter um marido ao lado.

Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos, seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato

engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio do ponto dos sapatos, quando bateram à porta.

Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando em sua vida.

Aquela noite, deitada no ombro dele, a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade.

E feliz foi, durante algum tempo. Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque tinha descoberto o poder do tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar.

Uma casa melhor é necessária — disse para a mulher. E parecia justo, agora que eram dois. Exigiu que escolhesse as mais belas lãs cor de tijolo, fios verdes para os batentes, e pressa para a casa acontecer.

Mas pronta a casa, já não lhe pareceu suficiente.

Para que ter casa, se podemos ter palácio? — perguntou. Sem querer resposta imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates em prata.

Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços. A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia. Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira.

Afinal o palácio ficou pronto. E entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre.

É para que ninguém saiba do tapete — ele disse. E antes de trancar a porta à chave, advertiu: — Faltam as estrebarias. E não se esqueça dos cavalos!

Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados. Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou em como seria bom estar sozinha de novo.

Só esperou anoitecer. Levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com novas exigências. E descalça, para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear.

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha.

E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela.

A noite acabava quando o marido estranhando a cama dura acordou, e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito apumado, o emplumado chapéu.

Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte. (COLASANTI, 1991).

O conto se inicia com a moça tecendo os dias, ela retrata o clima através das cores, texturas e tipos de linhas como em: “quentes lãs iam tecendo hora a hora” ou “na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata”.

Ela não apenas retrata, mas também tem poder, influencia na realidade apresentada pela natureza, como fica claro em: “Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse a acalmar a natureza”. Campello observa que “a ação das protagonistas é especialmente significativa, uma vez que elas conseguem dar vida às paisagens e figuras que tecem. O oposto também é verdadeiro, ou seja, como num passe de mágica, ao destecer, elas condenam suas personagens ao desaparecimento” (CAMPELLO, 2008, p. 52).

Tamanho era o poder da tecelã diante de sua realidade, que ela passou a suprir suas necessidades tecendo sua vida. Iniciou tecendo o dia e, percebendo o poder que detinha, acabou por tecer seu destino. O seu amado, símbolo de uma conquista do amor, logo tornou-se sua prisão e “vocábulos como “sol”, “luz” e “claridade”, que figuravam “nos momentos em que ainda não há a presença de sujeitos masculinos”, não mais aparecem, pois ela não tem tempo mais para tecer os dias: “após a entrada do marido na vida da jovem, a neve e a noite chegavam, sem ela ter tempo de arrematar o dia” (SIMÕES, 2011, p. 13).

No trecho “Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira”, observa-se a conexão entre as palavras “tecer” e “entristecer”, “Como os fios que se entrelaçavam no tear, o ato de tecer parecia agora estar envolto por uma atmosfera de tristeza e de monotonia” (SIMÕES, 2011, p. 12). Seu tear virou sua prisão, condenada por seu próprio talento.

A ganância do homem a explorou e tirou a alegria contida na simplicidade do tecer. Por um tempo ela aceita a dominação do marido, conforma-se com a “condição de subserviência” (SIMÕES, 2011, p. 13). Entretanto, ao lembrar e desejar a vida simples que tinha, a moça retoma as rédeas de sua vida e desfaz sua própria obra. Por fim, no conto, assim como na mitologia, a tessitura olha para a vida e “fica-nos bastante nítida essa visão tecer e destecer o destino dos homens” (REI; LIMA, 2012, p. 166).

O conto termina com a moça utilizando a mesma linha clara do começo e que representa um horizonte novo, cheio de possibilidades. A narrativa, ao ter seus códigos interpretados, mostra sua atemporalidade, com tema que continua atual mesmo após 29 anos, tempo que separa sua publicação desta pesquisa. Além disso, possui um significado social muito importante, de libertação, de retomada de suas próprias escolhas frente a uma posição de exploração e subjugação. Mais uma vez, conto e mito promovem um ensinamento, uma mensagem que revela e auxilia na jornada do indivíduo de forma espiritual, sagrada.

O significado social que pode ser observado em *A moça tecelã*, de Colasanti, é também visto na tapeçaria à *Mon Suel Désir*, quando a dama, pura e virgem, enclausurada em um mundo paralelo, deixa a tenda e parece envidar-se em busca do conhecimento, como se a saída representasse sua própria libertação.

Dora, percebendo os fios perpassados na tapeçaria de Cluny, já nos primeiros versos de seu texto, também intitulado *À Mon Suel Désir*, nos remete a um nascimento e à luz do sol, “Partiram-se as finas cascas dos ovos e o Sol resplandeceu”, o nascimento simbolizando esperança, uma nova vida, assim como a luz do dia, a claridade, o amanhecer, pode representar a abertura de uma porta do destino para um horizonte que se descortina, com muitas

possibilidades e perspectivas. Tanto para a moça que tece quanto para a dama que se liberta e sai à procura do conhecimento é dada a chance de alcançar a liberdade, de sair da então cegueira, aquela que tecendo sua própria existência (agora já à luz do dia) e esta que se libertando da ignorância, da ilusão que a ela pode ter sido imposta ao longo de seus dias.

4.3 A conexão entre poesia, mitos e tecelagem

Como abordado anteriormente, a intertextualidade é recurso que promove a releitura de uma obra e a expressão da mesma de uma forma nova, que congrega as visões, experiências e sentimentos de ambos os artistas envolvidos. Pode-se afirmar que o intertexto parte de um pressuposto de inspiração, em que se faz uma rede de conexões entre as obras e os artistas, bem como entre os contextos sociais das épocas. Para Samoyault (2008), a intertextualidade nada mais é do que o diálogo entre a literatura e sua própria historicidade.

O intertexto é possível entre obras de diferentes formatos e gêneros artísticos, como literatura, escultura, pintura, tapeçaria, música e ainda infinitas possibilidades. Praz (1982) acredita que, ao congregar as formas de representação e expressão das artes, cria-se obras de beleza admirável e Dora é uma artista singular que soube congrega a arte da escrita e da inspiração sem reduções, mas, sim, com ressignificações e releituras de mitos e obras de arte que ampliam seus textos e aproxima o leitor da compreensão do sagrado, de si e do outro.

Ao apreciar a poesia e DFS, encontra-se a referência à tapeçaria, mais precisamente às seis grandes peças expostas no museu de Cluny. Então, esse encontro entre poesia e tecelagem também foi inspiração para esta pesquisa. Neste tocante, faz-se mister explicar que as tapeçarias são peças de autoria desconhecida, datam do século XV, por volta de 1500, acredita-se que sua fabricação ocorreu na região de Flandres (à época, compreendia as regiões do norte da França, Bélgica e parte da Holanda) e atualmente estão expostas no museu de Cluny, em Paris (INFORZATO, 2015).

Sua descoberta é atribuída a Prosper Mérimée que, na época era inspetor de monumentos históricos. Mérimée as encontrou em 1841 no *Château de*

Boussac e, em 1882, o museu as comprou. Embora a autoria dos trabalhos seja desconhecida, a presença do brasão da família Le Viste revela quem as encomendou (INFORZATO, 2015).

Trata-se de um conjunto com seis grandes tapeçarias que, de forma alegórica, aborda os sentidos humanos (visão, audição, olfato, paladar e tato) e mais um sexto sentido, sendo que nesse último reside o mistério envolvendo a dama e o unicórnio, criatura que está sempre presente nos tapetes, bem como a dama e o leão. Nomeada de *À mon seul désir* (Ao meu único desejo), a sexta tapeçaria deu margem a várias interpretações acerca de qual seria o mistério envolvendo a dama e o unicórnio (FRANCONETI, 2017).

Já o mistério em torno do conjunto ao todo reside justamente no fato de que as cinco primeiras foram nomeadas com os cinco sentidos, mas a sexta ganhou o título de *À mon seul désir* (Meu único desejo). A partir desse título surgem alguns questionamentos: seria este último tapete a representação do amor humano quando da utilização do termo “desejo”, ou seria um crescimento espiritual, um desejo de alcançar a paz de espírito que é vontade inerente ao ser humano?

Alguns elementos são marcantes nas peças, como a representação do amor humano e a ascensão espiritual, o que, de acordo com Franconeti (2017), relaciona-se ao sexto sentido. Já mencionados, porém importantes de serem retomados, são a dama, o unicórnio e o leão. A dama, em especial como personagem central das tapeçarias, é retratada em um cenário de nobreza e luxo, com roupas e joias trabalhadas e rodeada por uma natureza rica, cheia de animais. Inclusive uma criatura fantástica, o unicórnio. Todos esses elementos reunidos permitem uma análise preliminar das tapeçarias em que se revela uma atmosfera fantástica ilustrada através de simbolismos.

O unicórnio, em especial, é símbolo de mistério e misticismo. Ele simboliza pureza, inocência e poder, associando-se ao sagrado, pois, de acordo com Franconeti (2017), na Idade Média, em um unicórnio ferido reconhecia-se a figura da Virgem Maria ou de Cristo, símbolos máximos do Cristianismo.

Na tapeçaria, o animal fantástico simboliza características da dama, tais quais inocência e pureza; e o leão, figura constante ao seu lado, simboliza a coragem. Ambos os animais seguram estandartes com as insígnias da família

que, acredita-se, encomendou as peças. Outro significado atribuído aos animais são referência ao nome e origem da família, são: o sobrenome da família era *Le Viste*, em francês arcaico significava velocidade e esta é uma qualidade atribuída ao unicórnio. No caso do leão, a referência fica por conta da cidade de Lyon, cidade de origem da família (FRANCONETI, 2017).

Dito isso, procede-se à análise das tapeçarias e dos poemas de DFS a elas relacionados. Os poemas foram retirados dos livros *An-danças* (1948-1970) e *Poemas da Estrangeira* (1995). A saber: a tapeçaria denominada “A visão” será aproximada aos poemas *Do solitário unicórnio* e *Ciclo de Teseu, parte IV*. A tapeçaria *A Audição* aos poemas *INSTRUMENTO POUSSADO* e *TRANSPARÊNCIAS*. A tapeçaria *O Olfato* ao poema *VIDA*. A tapeçaria *O Paladar* ao poema *FALCÕES*. A tapeçaria *O tato* será aproximado do poema *DO ARCANJO*. Por fim, a tapeçaria *À mon seul désir* ao poema intitulado *À mon seul désir*.

Em que pese a cada tapeçaria ter sido atribuído um texto de DFS, não significa que as peças serviram de inspiração de forma individualizada, o que se percebe, em uma primeira análise, é que as peças de arte são ressignificadas pela autora em vários de seus textos.

Por fim, é importante ressaltar que nesta pesquisa não se pretende especular as muitas interpretações que já foram dadas e/ou que possam vir a ser atribuídas em relação às tapeçarias, o que se preza é a sua real e direta relação com a prosa poética de DFS que, além de inspirar-se nas tapeçarias, as ressignificou através de seu imaginário, atribuindo uma de suas principais características, a presença do religioso, do sagrado e do mítico. Todavia, a identificação da intertextualidade existente entre a arte medieval e a arte escrita será a consequência, o resultado do presente estudo.

4.4 Tapeçarias e poemas: a sensibilidade de Dora e a inspiração em Cluny

Antes de iniciar os estudos interpretativos acerca dos pontos de intersecção entre as tapeçarias de Cluny e os poemas de Dora Ferreira da Silva, vale ressaltar que os textos da poeta não se tratam de uma “imitação” das

tapeçarias, o que de plano pode-se observar é que as tapeçarias serviram de inspiração para a criação de vários textos da autora, e é a marca dessa inspiração que se pretende identificar nas análises que serão realizadas neste capítulo.

4.4.1 A Visão

Na tapeçaria *A visão* (Figura 4), a dama segura o espelho, permitindo ao unicórnio olhar para sua própria imagem. Ela parece ser gentil, quase sedutora, com aquela criatura pura, símbolo de castidade. A presença do espelho na arte tem uma carga simbólica, remete à capacidade de a criatura contemplar o seu próprio reflexo, mas não se trata apenas de um reflexo externo, a visão buscada através do espelho é a visão da alma.

Figura 4 - Peça 1: A visão



Fonte: Franconeti (2017)

Há uma relação de confiança entre a dama e o unicórnio, ela aparenta estar no controle da situação, em sintonia com o animal que mantém as patas dianteiras descansadas sobre seu colo. Nesse viés, encontra-se uma referência à poesia de DFS, a presença do elemento sagrado, evidente no verso: “Da alta

lua o lábio fino sorri à tecelã”, do poema *Do solitário unicórnio*, pois a relação entre a dama e o animal na tapeçaria se aproxima da relação entre a tecelã e as forças divinas que do alto observam seu trabalho no tear, o que evidencia a presença divina, o sorriso como um gesto de aprovação do ato de tecer da jovem.

No verso de Dora a moça que tece confia na presença de seu protetor, ela segue tecendo sabendo que está sendo observada e protegida. Assim, fica evidente que há uma confiança recíproca, entre o unicórnio (símbolo de castidade e proteção) e a dama de Cluny, a mesma confiança que há entre a moça que tece e as forças que a protegem, nos versos da poeta.

Abaixo o poema completo de Dora que se conecta a essa tapeçaria:

Do solitário unicórnio

Pendem fios de linho lã e lâminas de prata. Da alta lua o lábio fino sorri à tecelã. Esta, atenta, a alva imagem tece e já anoitece, brilha a prata, o luar. Submisso o tear prende-se por muitos fios ao imaginar. Solitário unicórnio na tapeçaria, bordado em prata e linho de fina nostalgia. As flores adormecem no escuro azul sem dia e apagam suas cores na tarde em agonia. A dama se entristece e chora sob a lua e o fio do pranto tece sem ver que a mágoa é sua. (SILVA, 1999, p. 52).

Inicia-se a análise observando os fios retratados na introdução do poema e que representam matéria-prima para o tear. Eles estão pendurados, dispostos como se estivessem disponíveis, à escolha da artesã que os tece sob a luz da lua que do alto a observa. Fica evidente que há uma relação íntima, uma cumplicidade entre a lua e a tecelã. Esta relação relembra a proximidade entre o conto *A moça tecelã*, de Marina Colasanti, que tecia com as cores o seu dia, a sua vida, a sua própria existência.

Apesar de seu trabalho manual, trabalho este que garante a sua existência, a tecelã permanece atenta à imagem alva da lua, que ilumina a escuridão, simbolizando a feminilidade, a receptividade, em sentido arquetípico, a lua representa a psique e a alma. Até aí é possível perceber que a tecelã está em paz, sua alma, simbolicamente, permanece iluminada pelo brilho da lua.

Há um vínculo entre o tear e o pensamento, uma relação de subordinação

à imaginação, ou seja, os fios da existência da tecelã se movimentam ao passo que seus sentidos são aguçados por sua imaginação. Surge, repentinamente, no texto, o unicórnio, símbolo principal de castidade, de desejo purificado, bordado em prata, que simbolicamente pode representar a lua, o feminino, o verso nos remete a uma interpretação de tristeza, isto é, a moça está triste, pois permanece pura, seu desejo de transcender e alcançar sua espiritualidade ainda não foi satisfeito. Trata-se de uma dama da alta nobreza, que até em sua nostalgia permanece pura e delicada, mantém os traços de suas origens.

A noite chega na vida e na existência da tecelã e com ela as flores que simbolizam beleza, transitoriedade e inconstância saem de cena: as flores adormecem, ou seja, deixam de colorir o ambiente que ela tecia. Assim surgem as angústias e medos da moça, a tristeza, o vazio, a solidão invade o ambiente e à luz do luar a dama tece, mas tece sem perceber que o fio que agora utiliza em seu tear é fruto de uma mágoa interna, não são mais aqueles que antes estavam pendurados. Agora o tear se movimenta com os fios representativos das dores e inquietações da dama.

Mais uma vez Dora nos surpreende com sua capacidade de dar novos significados às coisas, essa visão da alma a que pretende chegar é indício de que há de fato uma constante busca do ser humano, um desejo de entender-se a si mesmo e chegar à sua plenitude.

Em relação à estrutura do poema, pode-se ver que existem repetição de sons no final dos versos que conferem uma musicalidade ao poema consubstanciada em rimas. O poema possui rimas alternadas (quanto à posição das estrofes = ABAB), perfeita (quanto à fonética), isto é, rima em que os sons se correspondem perfeitamente ocorrendo sons vocálicos e sons consonantais e rica (quanto ao valor), por usar palavras de classes gramaticais diferentes. Dessa forma, o poema surpreende o leitor pela sonoridade, expressividade e por sua linguagem icônica, característica expressiva em toda a poesia de DFS.

Pode-se perceber, também, o lirismo no poema de Dora ao expressar sentimentos de forma rítmica e melodiosa. Este poema também pode ser chamado de mítico por apresentar a figura do unicórnio, fazendo uma ligação ao espiritual, ao transcendente.

Outro poema que aproxima-se da pateçaria em análise é o *Ciclo de*

Teseu, também de DFS, para essa análise extraiu-se apenas a parte IV, conforme se verifica nos versos abaixo:

IV

Dois espelhos se confrontam mudos:
entre eles nós dois nos interpomos.
Alguém sabe quem somos? Simples nomes
ou reflexos falantes de um espelho?

São só eles ou mortos que se foram
deixando marcas frouxas em suas almas?
Vem vindo oh vem vindo a estrela d'alva
olhando serena o espelho que se acalma.

No labirinto à entrada um espelho
e à saída outro espelho ainda –
quem entra se reflete na saída
mas quem sai só na entrada se reflete.

Os cegos vivem sempre pelo avesso
Mas a trama do direito é o sentido.
O espelho é atrás da face que se vê
Que sendo a verdadeira não hesita.
(SILVA, 1999, p. 85).

A simbologia do espelho é o ponto mais marcante do poema *Ciclo de Teseu*, parte IV, e é justamente neste ponto que se verifica o intertexto entre o poema e a tapeçaria *A visão*. Em muitas culturas os espelhos são considerados os refletores da verdade. No mito grego Medusa, cujo olhar podia transformar os outros em pedra, ela própria se transformou em pedra quando viu seu reflexo no escudo de Perseus. Além disso, esses objetos são símbolos de sabedoria espiritual, conhecimento e iluminação, sendo também símbolo feminino e lunar, além de serem associados com a sorte e a superstição.

Na tapeçaria *A visão*, a dama oferece, ao unicórnio, a visão dele pelo espelho. É pelo reflexo que ela permite à criatura que vislumbre a imagem de si mesmo. A presença do espelho, na arte, remonta à capacidade de contemplar a

própria imagem, mas numa busca incessante pela alma, que só se revela por um vislumbre. O unicórnio se encontra no colo da donzela em uma relação de íntima confiança, e é nesta relação que se funda o esforço da donzela em desvelar a imagem ao animal, isto é, ela tenta apresentar a ele a sua própria imagem, mais do que ele, criatura tão inocente, consegue vislumbrar de si.

Tal simbologia associa-se ao Mito de Narciso, que, por sua vez, é inspiração para outro poema de Dora, *Narciso (II)*, do livro *Hídrias* (2004). Em ambos os poemas, *Ciclo de Teseu*, parte IV e *Narciso (II)*, Dora retrata a condição humana por meio da linguagem mítica e poética, ponto reforçado pelo fato de que as linhas foram inspiradas em um mito cuja narrativa conta a história de um jovem de tamanha beleza que, ao contemplar sua imagem na água, apaixonou-se por seu próprio reflexo. Narciso fica obcecado por sua própria imagem e acaba por ignorar o mundo à sua volta, dessa forma, ele acaba morrendo naquela posição, observando seu reflexo (ROCHA, 2009).

O jovem é dotado de muita beleza, mas a arrogância o toma, afastando-se da humildade diante da qualidade com a qual os deuses o presentearam e acaba por ter um fim trágico, é um tema recorrente na mitologia. Como no exemplo de dois outros mitos Aracne e Narciso. No mito de Narciso, a observação de si mesmo o levou ao egoísmo e a soberba de quem ama a si mesmo acima de todas as coisas, mas ama apenas sua figura e não contempla sua verdadeira faceta, que, na parte IV do poema *Ciclo de Teseu*, é a interior.

Ao unir os elementos espelho e labirinto, a poeta une também suas simbologias: o primeiro, símbolo da observação de seu próprio reflexo, autoconhecimento e espiritualidade; e o segundo, símbolo da teia dos caminhos na busca por si mesmo, das possíveis jornadas condicionadas pelas escolhas que o indivíduo faz ao longo da vida. No trecho: “quem entra se reflete na saída/ mas quem sai só na entrada se reflete” (SILVA, 1999, p. 285), pode-se interpretar que, somente ao final do labirinto, ao conseguir finalizar a busca pela saída, o indivíduo pode enxergar seu verdadeiro reflexo. Em outros dísticos: “O espelho é atrás da face que se vê/ Que sendo a verdadeira não hesita”, isto é, haverá tempo para que o indivíduo possa abrir os olhos da alma, olhar para dentro de si, mas quando esse tempo chegar, ainda que queira fugir da realidade ela se desvelará ao ser que tanto a buscou em vida. Nesses últimos versos da última

estrofe percebe-se a ausência de rimas, o que demonstra a modernidade dos poemas de Dora, seu jeito singular de usar as palavras e de transformá-las em linguagem da alma.

4.4.2 A Audição

A segunda peça, *A audição* (Figura 5), ilustra a dama tocando um instrumento musical. Ao seu redor, há uma moça que a auxilia e, também, as figuras recorrentes da natureza e do fantástico: coelhos, cachorros, gatos, árvores frutíferas, flores, o leão e o unicórnio, que posam quase que como guardas da segurança da jovem. Os elementos fazem da cena uma imagem encantadora, transmitindo paz e tranquilidade em sua observação.

Na tapeçaria pode-se observar o instrumento pousado sobre a mesa enquanto a dama o toca, sendo assistida por uma criada que também aparece em outros tapetes. Além da dama e da criada, há presença de outros elementos, como o fantástico unicórnio, o leão, pequenos animais e o estandarte.

Os poemas de DFS nos quais se identificam intertextualidade com o tema da tapeçaria em questão são *INSTRUMENTO POUSADO* e *TRANSPARÊNCIAS*, abaixo transcritos analisados, respectivamente:

INSTRUMENTO POUSADO

Alaúde sobre a mesa:

ninguém o toca senão o vento.

Vem, mão sensível

e vivo o tornarás sobre o veludo

entre violetas.

Anseia a alma vibrar no corpo liso

polido

do alaúde

atenta à partitura

de música e mundo.

(SILVA, 1999, p. 271)

Figura 5 - Peça 2: A audição



Fonte: Franconeti (2017)

No poema de DFS, inicialmente o instrumento é tocado apenas pelo vento, mas há um convite para que alguém o toque. Contudo, para tocá-lo, as mãos precisam de sensibilidade, o que remete à tapeçaria, vez que, a dama que toca o instrumento na peça de arte é pura, virgem e nobre. Em princípio, o instrumento em DFS, apesar de disponível, está inutilizado, aguardando alguém dele possa extrair sons que alimentem a alma de quem os ouvir.

Ainda sobre o poema, nele há a presença de aliteração na letra “v”, no terceiro e quarto versos, o que nos remete ao som do vento que toca o instrumento. Além de musicalidade, característica de textos poéticos, pode-se observar a carga simbólica do vento, que leva e traz, que deixa os que a ele se entregam à mercê da própria sorte. No momento em que o instrumento está disposto, livre para ser tocado, ele está sujeito a mãos que o encontrem e explore o que sozinho não é capaz de produzir.

É importante observar que, nos dois últimos versos, “atenta à partitura/ de música e mundo”, DFS menciona que a alma, apesar de ansiosa, está atenta à partitura, da música e do mundo, o que pode-se depreender é que o som que ela anseia é mais do que uma simples melodia, é o alimento, o fôlego, a restauração da vida. Neste poema percebe-se uma rima solta, uma forma mais

realçando o instante inconsciente
 mas como te chamei! Vinhas solícito
 com alvuras de amor
 e eu te seguia em vias proibidas
 lá onde só a fábula se arrisca.
 De asas feridas
 voltei
 tão só como se volta
 para a busca em espelho.

III

Espelha a vidraça
 o voo
 aérea forma e o cessar de vê-lo
 a ninguém dá ânsias –
 é um reflexo apenas.
 Vida espelhada
 na gota
 de alguém flutuando
 na retina distraída
 da circunstância.
 Nenhuma ânsia no ar
 e a chuva
 golpeia o vidro (espelho imprevisto)
 onde rodopia
 a paisagem.
 (SILVA, 1999, p. 282-283).

O poema *TRANSPARÊNCIAS* faz menção a um instrumento musical, objeto este que pode-se aludir que seja o mesmo presente na tapeçaria *A Audição*, “Memórias nos escreverão/ e ao mundo que nos tocou (ou tocamos)/ as pontas dos dedos definindo escalas/ no teclado”, mas justamente por não ser apenas uma interpretação da obra de arte é que o texto nos faz perceber que a autora vai além, referindo-se às memórias que se relacionam com os sons das pontas dos dedos ao tocar o instrumento e servirão como uma espécie de depósito de nossas vivências, contando a nossa história no futuro.

A música, os sons, as melodias musicais podem ser responsáveis por

trazer lembranças de tempos passados, mas nesse contexto é possível ir mais além, lembrando que, em *A moça tecelã*, a jovem tece sua própria existência, na tapeçaria tem-se uma jovem donzela que toca o instrumento, e no poema em estudo as pontas dos dedos se movimentam para extrair os sons do objeto.

Nesse contexto, observa-se que os verbos “tecer” e “tocar” indicam a ação praticada pelo sujeito frente à possibilidade de encontrar seu caminho, dirigir seu próprio destino. Há uma relação entre o tecer e o tocar: para que haja vida, a moça tece; e para que haja música, a dama toca o instrumento. Em *INSTRUMENTO POUSSADO*, as mãos às quais o instrumento anseia, possuem as características das mãos que tocam o alaúde em Cluny.

Dora constrói seu poema usando os arquétipos da natureza, os elementos ar e água ao referir-se à chuva, à gota, ao pássaro, ao voo. A autora utiliza os recursos técnicos, estilísticos e simbólicos para compor seus versos, ela se faz uma decifradora dos símbolos que compõem a natureza ao seu redor.

Em relação ao ritmo, ou seja, à musicalidade do poema, na parte I, os versos estão soltos; na parte II pode-se ver rimas intercaladas já nos últimos versos, obedecendo ao esquema ABAB. Finalmente, na parte III, pode-se perceber a rima rica ao utilizar no texto: ânsias, apenas, circunstância.

Percebe-se uma conexão entre os poemas de Dora à tapeçarias de Cluny em análise. Os versos da autora são ressignificados por sua linguagem e talento. Não há preocupação em descrever a peça de arte, mas, sim, em atribuir-lhe novos significados, o que proporciona ao ser humano o encontro com sua própria espiritualidade.

4.4.3 O Olfato

Na tapeçaria *O Olfato* (Figura 4), mais uma vez os leais protetores da dama estão ao seu redor, guardando-a e admirando-a. Sua ajudante a auxilia enquanto ela faz uma coroa de flores com suas próprias mãos. Flores são símbolos de perfume, de sentir o prazer dos cheiros, por isso, a coroa remete ao olfato. Ao fundo, reforçando a relação da imagem em primeiro plano com o referido sentido, há um macaco que cheira uma fruta do cesto.

Figura 6 - Peça 3: O olfato



Fonte: Franconeti (2017)

Toda a obra faz referência ao olfato, uma vez que, possui de elementos que remetem ao cheiro, percebido por este sentido. Outro detalhe que chama a atenção na peça é o vestido da dama, especialmente nesta tapeçaria ela surge com vestido de mangas curtas, o que pode ser relacionado à primavera, geralmente um período mais quente em que a natureza fica radiante e as flores mais evidentes.

Traços da obra de arte de Cluny podem ser observados na poesia de DFS, conforme abaixo pode-se observar:

VIDA

Árvore que consome o tronco
 nos galhos
 nas dissipadas folhas floração. Frutos.
 Livre de seu penoso
 e jubiloso trânsito por este mundo

 erguei voo – pássaro – cujo nome

só a boca dos arcanjos pode pronunciar
erguei voo

leve de todo lastro
livre de todo apego:
notas musicais libertas do instrumento pousado em paz
após a laboriosa partitura
que também jaz
completa.

(SILVA, 1999, p. 271).

Analisando o poema *VIDA*, o primeiro elemento que chama a atenção é o nome dado ao texto. A autora parece tecer com palavras um breve resumo do ciclo da vida, permitindo-nos associar a existência humana a um ciclo de começo, meio e fim. Para tanto, ela usa uma metáfora associando o ciclo mencionado à função da árvore na natureza, qual seja, nascer, crescer, florescer e frutificar, mas depois, por ser tão efêmera quanto à vida humana, uma vez cumprida a missão que lhe é dada na Terra, ela liberta-se, com alegria, do pesado fardo de sua própria existência.

Elementos da natureza, como por exemplo, as flores e os frutos, presentes na tapeçaria em análise, são identificados no poema *VIDA*. Assim como a primavera é passageira, a vida também é. Mas a dama de Cluny sente e vive a estação repleta de flores (cheiros) e possivelmente ainda inconsciente de que sua passagem pela vida é tão efêmera quanto à primavera.

Nesses versos soltos do poema de Dora, pode-se pensar no que propõe a tipologia do imaginário. Ao traçar uma tipologia do imaginário, Bachelard vale-se dos quatro elementos: terra, ar, água e fogo, fontes arquetípicas do imaginário poético, pois através da representação da árvore, tem-se o elemento terra; no vento, o elemento ar. Dora sempre traz a natureza e os arquétipos para sua obra. O lirismo é outra característica recorrente, assim como o mítico, a religiosidade e o sagrado, neste poema representado pelo arcanjo. Seria a vida sagrada?

Pelas características da obra de Dora percebe-se a presença dos símbolos arquetípicos que marcam sua poesia, a menção aos elementos da natureza é recorrente em seus textos, mas com destaque ao sagrado e ao religioso, como nos versos: “erguei voo – pássaro – cujo nome/só a boca dos

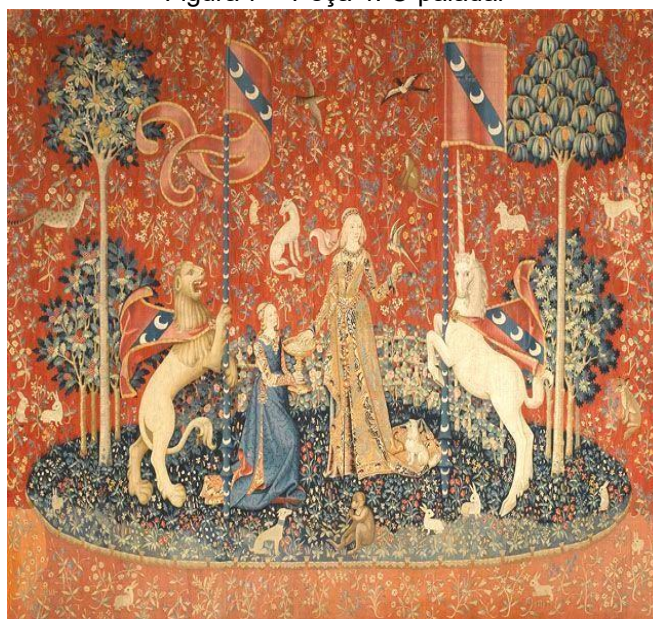
arcanjos pode pronunciar”, a menção ao arcanjo, que de acordo com a Bíblia significa “anjo principal”, com referência no Novo Testamento (1 Tessalonicenses 4:16,17), retoma a ideia de transcendência, de elevação espiritual, pois é um anjo que pertence a um plano superior, atua como mensageiro entre os planos físico e metafísico, proporcionando, assim, ao ser humano abrir os olhos da alma e conhecer-se a si mesmo, alcançar sua espiritualidade.

4.4.4 O Paladar

Na peça *O paladar* (Figura 7), observa-se que o ambiente se torna ainda mais rico e diverso em árvores frutíferas e animais. Os guardiões da dama, o leão e o unicórnio estão em posição de defesa, diferente das primeiras tapeçarias que apareciam descansando e, pode-se até dizer, admirando o trabalho de sua protegida. A dama, com uma mão toca em um conteúdo oferecido em uma posição de submissão pela moça que se ajoelha; com a outra mão segura um pássaro, enquanto aos seus pés um macaco prova de um fruto.

De acordo com Franconeti, na imagem “a dama tem um contato direto de poder: todos indicam o frescor de tocar algo único e oculto, de uma caixa, segurar um pássaro de beleza rara e ver o animal experimentar o fruto fresco” (2017, n. p.).

Figura 7 – Peça 4: O paladar



Fonte: Franconeti (2017)

Na obra de DFS, o poema FALCÕES revela clara alusão à tapeçaria analisada, bem como faz referência à mitologia egípcia por meio de Hórus, falcão peregrino filho bastardo de Ísis.

FALCÕES

Povoa-se o mundo de sinais
dizeres mudos. O falcão peregrino entra na vivenda
assustando a esposa de Marino. Desvia
os olhos límpidos que espelharam faraós dinastias
templos jardins claríssimos dias.
Outro falcão – mais feliz – comeu nas mãos gentis
da Dama de Cluny. Agora aqui
passa em bando clandestino
à procura do Sol de outro destino.

Hórus – falcão peregrino – é um filho bastardo de Ísis
e talvez de Osíris. Em coro os deuses até hoje discutem.

No jardim espreito o falcão peregrino
em busca da terra mais quente
de ombro mais fino. Exilou-te Akhenáton porque eras só meu
e em teu olho redondo eu mirava em espelho.
Mais tarde – em Cluny – afaguei teu contorno
tuas plumas tecidas então se aqueciam. O porteiro *grognon*
impaciente dizia: - *Alors, il faut partir!*
Enredada num fio, a ti me prendia.

Povoa-se o mundo de sinais
dizeres mudos.
(SILVA, 1999, p. 272).

Em uma primeira leitura do poema, a relação intertextual é explícita, o que se verifica nos versos “Outro falcão – mais feliz – comeu nas mãos gentis/ da Dama de Cluny”. No trecho a dama alimenta o animal, o que nos permite inferir que o fez com os frutos retirados de uma cesta sustentada pela criada, deixando evidente a tapeçaria associada. Percebe-se uma relação de harmonia e cumplicidade entre a dama e o pássaro, ela serve o alimento e com isso estreita-

se os laços de intimidade entre eles.

O significado do falcão, ave que simbolizava a nobreza, de acordo com o dicionário de símbolos de Jean Chavalier e Alain Gheerbrant, no verbete “Aves de rapina”:

Os guerreiros e nobres são associados às aves de rapina, especialmente à águia e ao falcão. Os falcões, utilizados para a caça pela aristocracia da China, Japão e Europa, simbolizam a nobreza. Na China, as bandeiras dos senhores de classe alta levam as imagens da cabeça do falcão. No Antigo Egito, ele era o rei dos pássaros e o hieróglifo para o falcão significava “deus”. Também era o símbolo para o deus do céu Hórus. As tribos nativas americanas o consideram o mensageiro dos ancestrais. Na Polinésia, o pássaro está ligado aos poderes de cura e profecia. Na China, o falcão denota a guerra, assim como um símbolo solar. Para a igreja cristã, significava o mal, mas um falcão domesticado representava um pagão convertido e um falcão de olhos vendados representava esperança para iluminação. (CHAVALLIER, 2005, 180).

A presença do falcão na peça remete novamente à ideia de que a dama de Cluny era uma jovem da nobreza, cercada por todos os privilégios que a sua condição lhe proporcionava. O paladar – um dos cinco sentidos – é valorizado na peça pelo fato de a dama alimentar a ave, mas não se pode limitar simplesmente ao sentir os gostos (deglutir), a carga simbólica é maior, pois esse sentido também pode proporcionar a sensação de prazer e satisfação, a virgem alimenta e se alimenta.

Também pode-se pensar na liberdade do falcão em escolher entre ficar ou partir, não fazendo uma morada fixa, pois é típico dos pássaros a peregrinação para outros lugares que ofereçam mais conforto, seja pelo clima, seja à procura de um alimento. O falcão, assim como o ser humano, está sempre em busca de algo. De certa forma, o homem busca também “alimento”: alimento para alma em suas vivências, em suas lembranças, em seus projetos de vida.

O falcão é uma ave de hábitos solitários, mas também pode viver em dupla, com quem se concentra em realizar suas atividades de caça. Essa ligação pode ser vista quando o falcão vai até a dama. Não para um abate, mas, sim,

para comer o alimento pelas mãos da jovem.

“Os olhos límpidos que espelharam faraós dinastias”: nesse trecho do poema, a relação do pássaro com Hórus fica explícita. Pois remete ao olho de Hórus, que para os egípcios são espelhos da alma. Logo após, a associação do falcão com Hórus é confirmada quando a poeta o chama de filho bastardo, pois pela mitologia, não se sabe se Hórus é ou não filho de Osíris.

Ao final do poema, “os dizeres mudos” são os anseios humanos guardados no interior da alma, sempre, como o falcão, em busca de lugares em que possa ir, mas como a própria ave, voltando para o local que já conhece. Esse tipo de pássaro sempre retorna ao mesmo lugar para passar o inverno, isso ocorre durante toda sua vida.

Na poesia de DFS, lírica e mítica são evidentes, pois a autora constrói seus poemas usando símbolos e mitos, ligando-os ao espiritual, ao transcendente. Pensando nos símbolos apresentados, eles nos remetem a um tempo mitológico em que deuses e humanos se fundem, o sagrado e o profano têm estreita ligação. Ao pensar na disposição poética pode-se reparar a estética literária relacionada aos meandros do imaginário, do inconsciente e dos arquétipos que permeiam o seu trabalho.

4.4.5 O Tato

Na obra *O tato* (Figura 8), a dama segura um estandarte ao passo que toca o chifre do unicórnio. Este elemento carrega uma forte simbologia de pureza, dessa forma, ao tocar os dois elementos ao mesmo tempo, “a dama pode tocar o simbolismo heroico do estandarte enquanto domina, também, a pureza” (FRANCONETI, 2017, n. p.).

A dama acaricia o chifre do unicórnio que simboliza o luxo e a pureza, o que na China é considerado como a virtude grandiosa. É um animal de bom presságio, auxilia na justiça verdadeira ao golpear os adversários, combate o eclipse. Seu chifre é considerado a lança espiritual, espada de Deus e manifestação divina. A penetração divina na criatura e a purificação sexual, também considerado como representação da virgindade.

Figura 8 - Peça 5: O tato



Fonte: Franconeti (2017)

Algumas ressonâncias da peça *O tato*, podem ser verificadas no poema *DO ARCANJO*, do livro *An-danças*, de DFS, conforme se verifica nos versos abaixo transcritos:

DO ARCANJO

Não queira-me o demônio a mão extraviar, eu bordo sobre a tela de Deus o belo amar. As meadas que desato no tear a trespassar são leves como as nuvens macias no bordar. O mapa que traçando caminho eu me propus, do tempo salva o eterno, do escuro o que é de luz. Feriu-me o bruxo turvo com seta de veneno, curou-me o alvo arcanjo com seu olhar sereno. A asa que tecida me deu a proteção é escudo sem dureza, só graça e perfeição. As flores se entristecem no fundo do cartão e cantam suas cores, chamando a minha mão. Eu teço e me ilumino na luz desta manhã e esqueço o não-divino, sou do anjo a tecelã. (SILVA, 1999, p. 52)

Antes de proceder à análise do poema, cabe ressaltar que, conforme já exaustivamente mencionado, os textos de DFS não representam simples (re)leituras das tapeçarias de Cluny, percebe-se ressonâncias das peças nos

poemas, e o que mais chama a atenção nesse estudo é a capacidade da autora de ressignificar a arte presente nos tapetes em seus textos, mas, sempre fiel à sua linguagem mítica e à impressão da religiosidade e do sagrado.

Nos primeiros versos do poema *DO ARCANJO*, a Dama repreende as forças malignas que possam querer mutilar suas mãos, pois estas não tecem uma tela comum, mas, sim, a tela de Deus, usam o fio do tear para tecer o amor divino, sublime, puro. O que se verifica no trecho: “Não queira-me o demônio a mão extraviar, eu bordo sobre a tela de Deus o belo amar”.

Percebe-se que a tecelã tenta afastar as forças do mal, pois delas já foi vítima, mas o seu anjo protetor, seu fiel companheiro unicórnio, símbolo de pureza e castidade, que traz consigo a missão de acompanhar e proteger a jovem, como um enviado divino sarou suas feridas. O animal que representa um arcanjo, um ser de luz, não está com a moça apenas por estimação e apreço, ele é o seu guardião, seu protetor, o que se verifica nos versos: “Feriu-me o bruxo turvo com seta de veneno, curou-me o alvo arcanjo com seu olhar sereno”.

Nessa tapeçaria a dama toca o chifre do animal, o que pode representar um ato de cura, de restabelecimento do amor que transcende e alcança sua alma. Assim como nas demais tapeçarias analisadas neste estudo, na peça *O tato* o cenário apresenta muitas flores, mas, pode-se perceber que as flores deste tapete aparecem um pouco mais escuras e o vermelho do fundo da tela mais opaco, diferente das demais, como se representassem a primavera findando, o término de uma estação para o início de um novo ciclo, de uma nova vida.

Nesse sentido, importante observar também que é característica marcante na obra de DFS a constante presença de elementos da natureza. No poema em análise as flores, que são símbolo de beleza e transitoriedade, aparecem simbolizando o término de um ciclo na vida da jovem, conforme nos versos: “As flores se entristecem no fundo do cartão e cantam suas cores, chamando a minha mão”. O que parece ser o fim na verdade é o recomeço, pois as flores procuram as mãos da dama para ganharem vida nova no tear da existência da moça, sob seus cuidados.

A moça tecelã de Colasanti, a dama que toca o animal sagrado em Cluny e a jovem que tece nos versos de DFS representam a mesma mulher, aquela

que com talento tece a sua vida e sua própria existência, como nos versos: “Eu teço e me ilumino na luz desta manhã e esqueço o não-divino, sou do anjo a tecelã”. O destino que ela almeja, o encontro transcendental com sua espiritualidade já foi traçado, a escolha de esquecer o não-divino e abraçar o sagrado já foi tomada pela moça que agora tece o seu destino.

4.4.6 *À Mon Seul Désir (Cluny) em À Mon Seul Désir (Dora)*

Também conhecida como a tapeçaria do sexto sentido (Figura 9), um dos mistérios que a circundam é sobre qual seria esse sexto sentido, se seria ele a representação do amor, pois a palavra “desejo” que compõe o nome da obra de arte permite interpretar como sendo o desejo carnal, o amor no sentido de desejo consumado ou possível de ser realizado, ou se seria, em outra análise, uma ascensão espiritual, a evolução humana, que de uma maneira mais acessível poder-se-ia dizer que se trata de uma intuição mais aguçada, mais sensível para perceber os sinais que o universo emana ao redor do ser humano. Sendo esta última a que entendemos ser a mais adequada, a que vai ao encontro do que se observa do estilo peculiar e inconfundível de DFS.

Há uma relação entre a poesia de DFS e a tapeçaria de Cluny, e essa relação nos permite ir além de uma simples análise dos elementos que as compõem, lendo o poema e analisando a obra de arte quatrocentista é possível ultrapassar o plano material, transcender para um plano superior. Assim, percebe-se pela leveza dos versos da poeta que o sagrado, a espiritualidade são elementos recorrentes em sua obra, o que é possível observar no verso: “Ó puro e intenso e perfeito Ser” do poema “*À mon seul désir*”, que será analisado ainda neste tópico.

Nesse sentido, há que se destacar a presença do sagrado também na peça artística, pois a dama, diferentemente das outras peças, aparece com os cabelos curtos, o que pode ser compreendido como uma ascensão para o plano espiritual, é o despir-se de matéria para vestir-se de espírito. Ressalte-se, ainda, a presença do unicórnio, que representa o poder, mas também é símbolo de castidade e pureza. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant nos elucidam que:

O unicórnio também simboliza, com seu chifre único no meio da fronte, a flecha espiritual, o raio solar, a espada de Deus, a revolução divina, a penetração do divino na criatura. Representa na iconografia cristã a Virgem fecundada pelo Espírito Santo. Esse chifre único pode simbolizar uma etapa no caminho da diferenciação: da criação biológica (sexualidade) ao desenvolvimento psíquico (unidade assexuada) e à sublimação sexual. [...]: o símbolo da fecundidade espiritual. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 919)

O unicórnio é uma criatura de virginal brancura, presente em todas as tapeçarias do ciclo “A dama e o unicórnio”, ele faz parte dos mitos, do imaginário da Idade Média. Caçadores se utilizavam de virgens como isca para capturá-lo. Nesse sentido, é válido mencionar o conto “Um espinho de marfim”, de Marina Colasanti. Na trama, a princesa (dama), com intuito de capturar o unicórnio para o rei (figura masculina, representação de poder e soberania) prepara uma rede com seus cabelos para prender o animal, espera que ele apareça novamente no jardim e, assim que o vê, lança-lhe a rede, aprisionando-o: “Preso nas malhas de ouro, olhava o unicórnio aquela que mais amava, agora sua dona, e que dele nada sabia” (COLASANTI, 2006, p. 26). Todavia, quando o rei percebe que o animal encontra-se aprisionado ele tenta tirá-lo da filha, tomá-lo para si. Porém, diante da ordem do pai, a moça resolve enfrentá-lo e prefere a morte a se separar daquela doce e branca criatura.

No conto, a dama prende o animal com uma rede feita com seus próprios cabelos, nesse trecho, os cabelos têm a função de envolver e segurar o unicórnio, atuam como fonte de sedução e conquista. Na tapeçaria em análise, os cabelos curtos da moça representam a renúncia ao mundo material, o corte significa o rito de passagem da jovem para a próxima etapa de sua vida, momento em que ela se dispõe a receber seu destino e se envidar na busca pelo autoconhecimento.

É notória a relação de cumplicidade entre a dama e o seu fiel companheiro. Mas não se pode deixar de observar a simbologia dos cabelos da moça, que na trama do conto de Colasanti foram utilizados como rede de conquista daquele que por ser representante e condutor do espírito divino seria o elo, a porta de passagem para a virgem entre o mundo real e o mundo espiritual. Cumprida sua finalidade, isto é, os cabelos foram utilizados como rede

de captura para que a dama aprisionasse o animal sagrado, agora já não mais importa para ela mantê-los tão longos e então, na sexta e última tapeçaria do ciclo ela aparece com os cabelos curtos, demonstrando estar preparada para ascender ao mundo espiritual.

Importante destacar que os padres da Idade Média, escritores da literatura da época, incentivavam à virgindade, que nesse período era entendida como “estado angélico”, de renúncia à sexualidade, não da prática do ato sexual em si, mas do abdicar-se do desejo sexual. Nesse sentido, de acordo com (BLOCH, 1995, p. 127), “uma virgem, neste caso, é uma mulher que não só nunca dormiu com um homem, mas que também nunca desejou fazê-lo”. Essa abordagem do termo virgindade era apresentada como uma forma de transcendência, de encontro com o sagrado, um estado de sublimação que não seria plenamente alcançado se a dama não se entregasse ao propósito de alcançar sua espiritualidade, não desejando e não se fazendo desejar.

Nesse sentido:

Os padres afirmavam que os enfeites eram usados para chamar a atenção, se uma mulher os usava, era porque queria ser vista e, conseqüentemente, queria ser desejada. Se esperava ser desejada, significava que não era mais virgem, mesmo que não tivesse tido relações sexuais. (SOUZA e MAIA 2016).

Na tapeçaria uma jovem deposita suas joias na caixa que a dama de companhia está segurando, isto é, a donzela está se desapegando de seus enfeites provavelmente por não querer ser vista, notada, desejada. Fica claro que ela não quer se prender a coisas materiais que possam impedi-la de transcender, de emancipar sua alma.

Sobre a condição da dama é também importante destacar que ela representa a figura feminina na Idade Média, que estava sujeita às imposições de padrões sociais pré-estabelecidos, pois, por ser uma princesa, representaria também a imagem que a sociedade idealizou da mulher, sendo o padrão já constituído a idealização de perfeição. Assim, na tenda⁵ exposta na tapeçaria se

⁵ Na sexta e última tapeçaria da célebre série do museu de Cluny intitulada *A dama com o unicórnio*, a jovem mulher, que se despoja de suas joias, está prestes a ser absorvida pela tenda, símbolo da presença divina e da vacuidade. A inscrição que encima a tenda, um só desejo, significa que o desejo da criatura se confunde com o da vontade que a dirige. Na medida em que nossa existência é um jogo divino, nosso papel torna-se livre e ativo, quando nos identificamos com o manipulador de marionetes que nos cria e dirige. Então o ser particular dissolve-se para

esconde a história de manipulação, limitação e opressão pela qual o feminino foi vítima ao longo dos séculos. Nesse sentido, tem-se a jovem e bela dama como sendo símbolo de submissão, virgindade, obediência e delicadeza. Mas na tapeçaria há uma donzela que busca se desvencilhar das convenções. Percebe-se na obra de arte que esse padrão foi rompido, pois a peça privilegia questões relacionadas às emoções e aos sentimentos da moça como o amadurecimento, a coragem, o amor e o desejo de ascender, de alcançar a sua espiritualidade em plenitude.

A inscrição “A Mon Seul Désir”, expressa na tapeçaria, aponta para o livre-arbítrio da personagem, sendo o desejo o seu direito de escolha, pela qual a dama renuncia aos sentidos terrenos por um propósito superior. Diante dela se encontra um baú oferecido por uma jovem. À primeira vista, pode parecer que ela está escolhendo alguma joia, pois está tocando o conteúdo do baú na tapeçaria, contudo, observando melhor, ela segura um grande tecido no qual se encontram várias joias, as quais a dama parece estar depositando de volta ou acrescentando ao baú. Portanto, o seu gesto é renunciar às coisas materiais, à sedução das aparências e dos sentidos. Além disso, há dois cães na tapeçaria, um com coleira e outro sentado, simbolizando os afetos domados, algo oposto aos coelhos localizados ao fundo, que representam a luxúria sem controle.

Nenhum elemento nas tapeçarias está lá por acaso. Todas as flores, árvores, coroa de flores confeccionada pela dama, e os animais compõem a simbologia do amor e do desejo. Nessa espécie de paraíso fantástico criado na tapeçaria, todos os itens, mesmo opostos, convivem em harmonia. E todos estão submetidos ao desejo da dama. Portanto, pode-se considerar duas hipóteses: ela se despede dos sentidos terrenos como sua vontade em sentido filosófico, ou o solene momento em que a dama entrega suas joias, simbolicamente, e por vontade afasta-se da tenda ao fundo para alcançar o seu propósito que seria a sua ascendência espiritual, a conquista da liberdade de sua alma.

Observa-se também a presença do falcão e da garça ao fundo da tapeçaria, figuras normalmente representadas como o falcão que persegue a

dar lugar ao grande Ser, sob a tenda cósmica ligada à estrela Polar. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 920)

garça e arranca-lhe o coração (em obras do período, o falcão representa a figura feminina que adentra e conquista o coração de seu futuro companheiro), o que simbolicamente pode se entender como sendo a conquista da dama, não de um homem para si, mas de sua espiritualidade, da aliança que estabelece com seu propósito de ascender e abdicar-se dos desejos materiais, de estabelecer um vínculo com o seu Eu. Seguindo a concepção de aliança da época, a solenidade que é encontrada diante da presença desses personagens na tapeçaria deixa em aberto o que significaria de fato a vontade da dama e ao mesmo tempo nos permite ver além do que as interpretações de elementos simbólicos já existentes nos limitam à visão. A tapeçaria parece tornar fantástico, pelo simbolismo, o instante em que a dama resolve entregar as joias e colocar-se em prontidão, como o falcão, para o casamento que está por vir e que irá dar prosseguimento ao nome e às insígnias da família, a moça pura e delicada, está prestes a decidir e dar um passo para o fim a que se propõe, seu matrimônio com o seu desejo, conhecer sua natureza e sua essência.

Nesse sentido, um fato ainda torna a sexta tapeçaria misteriosa, e nos faz perceber que ela não se limita apenas como mensageira de um casamento (apesar de ser comum à época as tapeçarias servirem como encomendas para presente de casamento). A dama e o unicórnio reúnem a complexidade das paixões humanas pelos animais opostos e dialoga não apenas com uma simbologia cristã, mas, também, como uma apropriação aristocrática sobre o sentido de amor. E ainda evoca, nesta sexta e tão misteriosa tapeçaria, o poder do entendimento, de uma vontade superior aos sentidos.

Isso não quer dizer que seria uma faculdade que se impõe pela renúncia completa dos sentidos. O que o admirável conjunto que forma o ciclo a dama e o unicórnio demonstra é que o grande desejo está justamente na reunião de todos os sentidos e como eles nos afetam, e ainda no poder de livre-arbítrio desse entendimento. Na figura da dama, há algo de profético, que intercede entre o mundo terreno e o divino, como uma mensageira, no caso, aquela que conduziria a Cristo, justamente um dos simbolismos atrelados ao unicórnio.

Sendo assim, a dama e o unicórnio preservam o mistério sobre a vontade de sua personagem e o caminho que vem adiante, bem como expõe o simbolismo artístico que se entrelaça e se comunica pelas relações humanas de

toda uma época histórica. A dama e o unicórnio parecem falar muito mais sobre a existência humana do que reduzir-se apenas a uma tapeçaria feita sob encomenda para celebrar um casamento nobre. Ela é todas essas perguntas sobre o próprio desejo bordado em vermelho e azul na história da humanidade, é a representação da emancipação da donzela.

Figura 9 - Peça 6: À Mon Seul Désir



Fonte: Franconeti (2017)

Segue a análise da poesia homônima de DFS, o que já revela o intertexto latente entre as duas obras.

À Mon Seul Désir

Partiram-se as finas cascas dos ovos
e o Sol resplandeceu.

O vento cantou canções que não se engastam na ourivesaria
das palavras
rebeldes ao sono e ao doce cerrar das pálpebras.

É meio-dia.

As cirandas contornam campos vastos e o mundo além dos
campos.

As flores são claras
semeadas na ilha de lugar nenhum
como se fora em céu flutuando num céu de mais nítida corola.

Segura o espelho a Virgem e o Unicórnio nele se
contempla em templo fugido – tempo da visão breve e
mitigada.

Terna, acariciante, o olhar a mão

que não detém do branco animal a seta rápida,
ouro de virginal brancura.

Aqueles que se enredam nas sutis caçadas
premem os flancos dos corcéis com seus penachos de plumas
multicores.

Na caça tudo se aprisiona e engasta. Debatem-se os falcões
na
ira das correntes. Os cavaleiros em veludo e púrpura ao longe
se dispersam, encadeados na pista vã dos cães de fino faro.

Ó puro e intenso e perfeito Ser
que, dócil, Te confiaste a um regaço de donzela
como às pétalas do Dia.
Brandos permanecestes após a melodia
que a austera e bela melancolia
ao longe modulou:

Amor, meu amor de preciosa coroa incandescente
e seus escuros rubis de sangue
mon seul amour
mon seul désir
Pélican qui a nourri de sa chair et de son sang
ta nichée terrestre.

Haleluiah!

(SILVA, 1999, p. 63).

Dora inicia o poema com um “nascimento”, ao que se pode relacionar uma ação divina, conforme verifica-se no dístico: “Partiram-se as finas cascas dos ovos/e o Sol resplandeceu”, estes são associados à tapeçaria *À Mon Seul Désir*, posto que, nesta leitura existe a dama que se abdica de valores materiais, como se desejasse elevar a sua alma a um plano superior, renascer espiritualmente.

Os versos surgem como se Dora fizesse uma leitura ressignificada das tapeçarias. Apesar de ter dado ao poema o nome *À Mon Seul Désir*, o mesmo que intitula a tapeçaria do sexto sentido, há indícios de que o texto tenha uma relação com a tapeçaria “*A visão*”, o que se observa nos seguintes versos: “Segura o espelho a Virgem e o Unicórnio nele se/ Contempla em templo fugido

– tempo da visão breve e mitigada”, tal narrativa parece ser uma breve descrição da cena com a dama, o unicórnio e o espelho, três elementos da tapeçaria. Porém, de forma mais sublime e elevada, posto que, das análises das tapeçarias pesquisadas, tem-se que é uma dama, já nos versos de Dora essa mulher está em um plano superior, divino, pois se refere a ela como sendo “a Virgem” que simbolicamente representa a pureza, a castidade. Em outros versos o eu lírico dirige-se a seu amor: “Amor, meu amor de preciosa coroa incandescente/ e seus escuros rubis de sangue”, é possível que indique um ser elevado e sublime, por sua coroa, com pedras valiosas que reluz um brilho que ofusca.

Cada palavra que compõe os versos do poema possuem seu valor e significado. As imagens e os símbolos são presenças marcantes nos textos de DFS. Em “À mon seul désir”, a poeta menciona uma ave de simbologia marcante, o pelicano. Nos versos: “Pélican qui a nourri de sa chair et de son sang/ ta nichée terrestre”, tradução: “Pelicano que nutriu com sua carne e seu sangue sua ninhada terrestre”. Referido pássaro é símbolo religioso e possui significado associado à compreensão de eucaristia relacionada ao catolicismo. De acordo com Geovane Saraiva (2013):

São Jerônimo, num comentário sobre o Salmo 102, dizia: “Sou como um pelicano do deserto, aquele pássaro bom que fustiga o peito e alimenta com o próprio sangue os seus filhos”. Ele é o símbolo do sacrifício e da doação de si mesmo. E a Eucaristia é Jesus Cristo mesmo, como pão da vida, do céu e da paz, porque nele está a redenção da humanidade (SARAIVA, n. p.)

Reconhecido na literatura das ciências biológicas, o pelicano é o tipo de ave que possui uma bolsa membranosa na qual armazena comida que serve alimentá-lo ou a seus filhotes, o que confirma e justifica a associação atribuída de símbolo do sacrifício e da ressurreição de Cristo. Em muitas religiões o corpo e o sangue de Cristo, representados por pão e vinho, são símbolos de alimento para a alma, isto é, para saciar a fome e a sede do espírito, é a constante busca de reafirmação do vínculo do ser humano com sua própria historicidade, com suas raízes religiosas.

Há uma relação simbólica do pássaro com a religiosidade. De acordo com o Almanaque ilustrado de Símbolos (2010), o pelicano:

Símbolo cristão de amor em forma de autossacrifício, baseado no conceito errôneo medieval de que os pássaros cortavam seus próprios tórax para alimentar seus bebês. Essa relação com o derramamento de sangue levou ao seu uso para representar a Cristo (p. 254).

Nesse sentido, fica cristalina a relação íntima de DFS com o sagrado, o seu constante retorno por sua linguagem poética a símbolos de sacralidade, buscando pela poesia a aproximação do ser humano ao entendimento sobre si e o mundo. Como bem pontua

Retomando a leitura aproximativa entre o poema e a peça de arte tem-se que, na tapeçaria, a dama está posicionada ao centro em frente a uma barraca, de formato arredondado, um lugar que abriga uma carga mística; na parte superior dessa barraca lê-se: *À Mon Seul Désir* (Ao meu único desejo). A moça que está ao lado da dama, à esquerda, uma criada abrindo um pequeno baú, parece receber das mãos da dama suas joias. À sua direita, um banco com bolsas de moedas. O leão e o unicórnio aparecem como nos demais tapetes.

Por se tratar de uma obra de arte, são várias as interpretações possíveis. Não se pode negar que a falta de referência para quem a tenha criado dificulta chegar a um entendimento completo. É possível dizer que o depósito de suas joias no baú nas mãos da criada simbolicamente seria uma forma de renunciar os bens e valores materiais, o que nos remete a uma vontade/desejo de elevação de alma, uma busca por encontrar-se a si mesma.

Neste poema existem rimas raras, ou seja, aquelas que ocorrem entre palavras que permitem poucas possibilidades de aproximação fonética. Ex.: o *vras* e o *bras* existentes na primeira estrofe. Também se pode perceber a rima emparelhada na última estrofe com a repetição de *dja*, *dja*, *lja* e encadeadas, ou seja, quando as palavras que rimam se situam no fim de um verso e no início ou meio do outro. Ex.: ao sangue e *sang*, *désir* e *nourri*, amor e *amour*.

Dora traz, mais uma vez, símbolos, arquétipos, cria um poema lírico e mítico, usa diversos elementos e os entrelaça de forma rica e bela. Ao final, a autora faz menção à religiosidade ao utilizar a palavra hebraica *Haleluiah*, usada pelos judeus e mais tarde pelos cristãos. Há, também, elementos da natureza presentes neste poema como o vento, as flores, o sol, mais uma característica da obra da poeta.

5. IMPORTÂNCIA DOS ARQUÉTIPOS NAS OBRAS

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

O mito é a expressão de um arquétipo, a base de todo o pensamento humano, envolve as ideias universais e imutáveis – é o que pode-se verificar na fala de Jung, ao assinalar que certas personagens mitológicas, determinadas configurações simbólicas, alguns emblemas, longe de serem o produto evermerista de uma circunstância histórica precisa, são espécies de universais imaginados – os arquétipos e as imagens arquetípicas – passíveis de dar conta da universalidade de certos comportamentos humanos, normais e patológicos (MELLO, 2002, p. 16). Por essas características, diz-se que o mito tem relação com a poesia. Na cultura ocidental, aqueles estão ligados aos conceitos arquetípicos, é o caso, por exemplo, da deusa Afrodite (água: sexo – vida, regeneração), cujo nascimento provém da água. Manifestando-se também por meio de imagens, eles tornaram-se modelos, padrões de conduta para grande parte dos comportamentos humanos, atribuindo a eles significação e valor. Assim, como teoriza Ana Maria Lisboa de Mello, estudiosa do imaginário:

A poesia tem profunda afinidade com o mito. Os poetas, não só os modernos, fazem renascer ou regenerar, através de sua imaginação, símbolos arquetípicos próprios da produção mítica. (...) No canto, o pensamento mítico expressa-se através de imagens que transmitem associações de ideias que “cooperam com o efeito emocional e imaginativo”, elevando-o “a um nível mais misterioso que o de sua razão imediata” (MELLO, 2002, p. 43-45).

Embora os temas da mitologia grega sejam recorrentes em DFS, sua obra não consiste somente dessa temática, mas a presença do mundo clássico pode

ser percebida nos seus livros. O que a poeta faz é recontar os mitos, demonstrando por meio deles como determinados acontecimentos míticos refletem a condição humana. Com isso, Dora demonstra a importância mitológica, que simboliza a existência humana em qualquer época ou lugar, ao tempo que representa a singularidade da condição humana e nos leva a refletir acerca da vida e do sentido da nossa existência.

Explorando os símbolos, mitos e imagens arquetípicas em sua poesia, Dora fala do homem contemporâneo e de suas recorrentes inquietações. Desse modo, sua obra se torna um retrato da condição humana. É assim, por esta lírica imagética e simbólica, que a autora – mestre no manuseio de elementos clássicos – constrói uma poesia eterna, tradutora da plenitude e perpetuadora dos elementos míticos.

5.1 A potência dos mitos e símbolos religiosos

Segundo Paz (1982), poemas e palavras sagradas são complementares, têm a mesma origem, poesia, mitologia, oração, ritos, hinos, etc., sendo as vezes indistinguíveis entre si. Dora possuía o mesmo conceito de criação literária, como pode ser lido em sua entrevista:

No meu caso, 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 Olimpíada. Mesmo que o mundo esteja dessacralizado, temos que acreditar que a vida é forte, transforma-se e cria novas saídas. Penso na imagem de uma flor brotando nos interstícios de uma pedra. Acredito nas diversas manifestações do divino, no *anima mundi*. Temos que viver este não-ser, esta noite, esta dor como uma passagem. A fidelidade de cada um a si mesmo é o que se pede. Dar o pouco que se tem, ser fiel à sua voz interior, é o que se pede aos poetas na tentativa de suprir essa carência dos deuses. (GALVÃO, 1999, s.p.).

Segundo as palavras de DFS, a parte espiritual como fio condutor no processo de criação da poesia e de transcrevê-la para páginas em branco. A imagem que ela usa (o corredor para transportar a tocha durante as Olimpíadas é um ato que era feito pelos sacerdotes no templo em Olímpia na Antiguidade, e esse comportamento é mantido até os dias atuais quando os atletas carregam a tocha para a cidade onde os jogos irão ser realizados) liga o simbolismo do poeta

como um guia da inspiração que o fogo possui, ou seja, de ligação com o sagrado.

Embora existam inúmeros sinais de dessacralização na atualidade, Dora ainda acredita na existência de esperança e usa a imagem de flores crescendo em pedras para apontar que a beleza pode vir de construções rústicas. Sua referência à crença do *anima mundi* é relacionado ao trabalho de Jung do livro *Psicologia e Alquimia* (1990), ideal de que existe uma alma do mundo, algo mais antigo e potente que o sujeito, ou seja, o tal *mysterium*. A poeta continua a apresentar os elementos da necessidade de que o indivíduo deve estar conectado com o divino de alguma forma em sua fala, visto que o mundo carece de divindade e espiritualidade, os poetas oferecem a possibilidade de suprir essa falta. Ao retomar Paz (1982), os poetas foram os primeiros a enxergar a origem comum do amor, da religião e da poesia, pois os três esquivam-se quando há tentativas de compreendê-los, “as três experiências são manifestações de algo que é a própria raiz do homem” (PAZ, 1982, p. 164).

Conforme afirmado ao longo desta pesquisa, existe uma profunda ligação entre o sagrado e a poesia e, portanto, há um vínculo entre as artes, a exemplo das tapeçarias e dos poemas de Dora, que aproximam o ser humano do entendimento de sua própria espiritualidade. A autora escreveu muitos poemas com o tema do ato de ser poeta como se fosse um ato divino, também escreveu sobre a origem da inspiração, assim como sobre o Poeta/Artista/Sacerdote que ouviu a voz de Deus e a moveu para a página. Muitas de suas obras consideram a poesia como obra sagrada, expressando a essência de Deus por meio de mitos e rituais.

Flusser (1999a) afirma que a expressão da meta-linguagem é a expressão poética da teoria, e sua legitimidade é a experiência profunda do poeta em seu ofício, não apenas a criação racional de ideias. São textos que destinam-se a autoconsciência do poeta enquanto tal, artista e leitor, tornando-se sua própria afirmação poética. *Transpoemas* (2009) é uma obra escrita por Dora que se alicerça em poemas metalinguísticos. Os escritores têm o poder alçar os mundos, a palavra poética os transforma a partir de si própria como uma divindade.

No que diz respeito à linguagem, o modo de expressar é apenas uma expressão, e não importa apenas pela existência de seu texto. Lado outro, para

a poesia, a maneira de expressar é tudo o que importa. Nesse sentido, nesta dissertação é impossível não citar um dos poemas mais famosos de Dora, aplicado em toda a sua fortuna crítica. Segundo Flusser (1999a), é uma das obras-primas da poeta e a dedicação total da autora à criação poética.

Segue abaixo o “Nascimento do Poema”:

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

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

E então desperta
para o rito da forma
lúcida
tranquila:
senhor do duplo reino
coroadado
de sóis e luas.
(SILVA, 1999, p. 39).

Neste poema, o eu lírico é percebido, descrevendo a origem deste poema visível do mundo real. A palavra é tirada de outro mundo, que se tornará a linguagem do universo misterioso. A seção 2 contém as imagens do vento mais antigas, lembrando ancestrais, coisas primitivas e inexplicáveis, a mesma estrutura imaginária de morte, que é um mistério que sempre existiu. Paz (1982) esclarece que esse fascínio entre a morte, o sagrado e a poesia existe na arte escrita dos séculos. Do verso 4 ao verso 7, vê-se que o poder da poesia

surgirá do inconsciente e será expresso nas folhas.

Crucialmente, as escrituras vem desse lugar "ilusório" fisicamente, isto é, do vento mais antigo ou da morte, do momento em que quase escaparam do reconhecimento, de onde vem a visão de mundo, quando o ser humano está findo, do lugar impossível de ser conhecido. Crucialmente, cada verso e palavra deve ter a mesma imprecisão de rosas e risos, e essas imagens retratam a beleza e o brilho do mesmo lugar.

Considera-se que esta é a melhor imagem poética: este poema é inútil e desnecessário, porque é uma flor ou uma existência sorridente. Não servem para a vida cotidiana, mas, sim, uma espécie de discurso na alma. Não há nenhuma razão racional para a beleza e a sacralidade, ela apenas existe, mesmo que seja negada. É imprescindível que essa arte sensível que é transferida para outro plano e ferida seja percebida pelo sentimento de amor ou pela influência negativa do material. Como o sujeito lírico afirma na segunda estrofe, o poema deve ser preservado.

A arte não é mais névoa infinita das Sibilas; neste poema, ela é som, imagem ou letra, na qual todos os cinco sentidos podem capturá-los facilmente e são igualmente misteriosos. "E então desperta / para o rito da forma / lúcida / tranquila / senhor do duplo reino / coroado / de sóis e luas", pode-se ver o poema inerte e sem vida aqui, que será despertado pelo comportamento criativo do criador e pela sensibilidade do leitor. Desse modo, o poema passa a ser o senhor dos dois reinos, isto é, subjetivo e objetivo, dual, bidimensional e contraditório. Pertence ao sol e à lua e existe entre os pólos inconsciente e consciente.

Como disse Eliade, na dicotomia hierárquica, é importante não limitar as figuras sagradas às figuras sagradas, sejam do panteão ou da religião: "O sagrado não implica a crença em Deus, nos deuses ou em espíritos. É, repito-o, a experiência de uma realidade e a fonte de consciência de se existir no mundo." (1987, p. 114). Essa consciência é o resultado de exercer sua experiência divina no sujeito, entre o real e a ilusão.

Eliade e Jung tinham afinidades em relação à experiência de sagrado, eles conectam a verdadeira história da mitologia com a busca pelo significado e valor de reconstruir a função ontológica do mundo a partir de uma perspectiva

sagrada. Dora, por sua vez, sempre conectada à mitologia, deu aos mitos ressignificação e espaço em sua poesia. Seus textos refletem a imersão dos leitores de poesia neste cenário de mistério que é o campo do sagrado e do religioso e os ensinam sobre eles. Autoconhecimento e reflexão sobre o rejuvenescimento da sociedade atual, o eu sagrado e outros são mais coesos, coerentes e principalmente conectados.

Ao palestrar sobre Psicologia e Poesia, Jung disse que os poetas têm uma situação sagrada, podem perceber o momento de revelar esse sagrado e, mergulhando no cerne mais inacessível da existência, podem revelar o invisível aos outros no restrito mundo contemporâneo e promover um movimento mágico. Portanto, a arte é saudada como uma conexão profunda de entre-mundos (FREITAS, 2015).

A palavra poética está ligada à divindade por meio de palavras copiadas na página. Claro, ainda é uma forma de marginalização, porque tenta alcançar o inatingível, a expressão impossível. Dora e seus poemas são intuitivos e, portanto, clarividentes, tudo porque estão conectados com o inconsciente coletivo, a fronteira entre irrealidade e visibilidade, e o trabalho detalhado expresso por símbolos. Esta margem obscura entre o sagrado/profano, o consciente/inconsciente, o racional/irracional e a realidade/irrealidade inspira a enxergar além das condições supérfluas e alienantes do mundo contemporâneo.

Esta ligação está implicada em qualquer hierofania, porque toda a hierofania mostra, manifesta a coexistência das duas essências opostas: sagrado e profano, espírito e matéria, eterno e não eterno. [...] Poderíamos até dizer que todas as hierofanias não são mais que prefigurações do milagre da encarnação, que cada hierofania não é mais que uma tentativa falhada da revelação do mistério da coincidência homem-Deus. (ELIADE, 1993, p. 34).

Se a experiência sagrada é indispensável e fundamental da existência humana, então pode-se observar que as obras líricas de Dora são uma forma de ver as coisas. Para ela, a arte da poesia é uma das manifestações da eternidade, pois está ao alcance, escrita à mão e vista com os olhos, é a manifestação da eternidade. Portanto, a autora acumulou um senso de mistério por meio de sua escrita. A imaginação material aponta que a atitude de aprender é o talento único do ser humano, e este é o criador, um artista sagrado e perspicaz, porque tem a capacidade de imaginar, sonhar e transformá-la em realidade.

A sagrada criatividade da imaginação vem acompanhada de materialidade, ou seja, o ser humano tem afinidade e conexão com o mundo em cada linguagem específica, seja pela escrita, imagem, arquitetura ou arte corporal. Segundo a teoria de Bachelard, o homem é uma espécie de emagrecimento contínuo, um criador divino contínuo, cuja fonte é a imaginação criativa, a expressão original da existência humana que produz ciência e arte, ideias e sonhos. A imaginação criadora/material é o elo que uniria os dois mundos, o invisível e o visível, o sagrado e profano.

Esses temas fascinaram o poeta como se fossem equivalentes às canções altas da lira de Orfeu, e possibilitaram que seu processo de criação de textos ativasse o protótipo do subconsciente. A poesia tem a característica de ser a expressão mais próxima do inconsciente, por isso revela o protótipo subjacente da psicologia. Se não for arte, o pensamento consciente não pode ser obtido. Para Campbell (1990), os mitos mostram a possibilidade espiritual do desenvolvimento da vida humana sob a combinação de consciente e inconsciente.

Por meio de fantasias fabulosas, sem atentar para conceitos e paradigmas religiosos, o sujeito tem a oportunidade de interagir com seu subconsciente e desenvolver seu potencial criativo. Nessa perspectiva simbólica e criativa, é certo que os poemas de Dora interagem nas mais diversas perspectivas e interpretações. Questões poéticas e literárias relacionadas à sacralidade, mitologia e criatividade permeiam suas obras, que em uma das suas entrevistas, quando questionada sobre qual seria o sentido do mito, a autora responde:

Há formulações da vida, das grandes configurações da vida que são os mitos. A história é aparentemente uma dessacralização do mito. O homem anota o que vê, de forma criteriosa, acontecimentos, guerras, fatos observados, tentando interpretá-los à sua maneira, cria a filosofia da história, mas o mito... ele é muito mais parente da poesia, de algo que não passa pelo crivo da consciência intelectual, ele não é um saber codificado que nós vamos encontrar definido na estante, ele vem do mais profundo da psique, é uma emanção do nosso pensamento não codificado. Nós o encontramos, por exemplo, quando dormimos e sonhamos, o artista vai buscá-lo na dimensão do oníricos motivos para a sua poesia; é como tomar posse daquilo que foi exteriorizado, partindo de si próprio, buscando lá dentro, nestes depósitos secretos que temos em nosso interior... (SILVA, Dora Ferreira da. A fascinação do mito. Revista PenAzul, São Paulo, 02 dez. 1989. Entrevista concedida a Hermes Rodrigues Nery. Apud FREITAS, 2011, p. 10).

Percebe-se nas palavras de Dora que a poeta acredita que o mito é a estrutura profunda da alma, que pode ser detectada no sonho do indivíduo, e a história formal também elimina a visão divina que condena esse mito, porque ele não tem conexão com fatos históricos. Assim, ao cair no subconsciente o mito torna-se uma expressão de pensamento que não foi codificada pela linguagem comum, por isso, é simbólica e os indivíduos podem usá-lo por meio de sonhos e outras formas imaginativas. Em outras palavras tem-se que o mito não é para ser escrito ou decifrado. É possível escrever a história, mas o mito é para ser vivido, sentido e essa vivência mítica do ser humano acontece quando ele se permite um olhar introspectivo, uma busca interior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi pesquisado, pode-se perceber como as situações cotidianas, as vivências do escritor e a concepção que tem sobre a vida como um todo são ingredientes para compor uma obra. O que o poeta traz consigo são fatores externos e internos que se ligam e dialogam quando sua obra começa a ser “tecida”.

Nesse sentido, a partir da análise das tapeçarias de Cluny e de alguns poemas de DFS foi possível verificar que a autora recebeu inspiração das peças de arte e com seu talento e maestria as ressignificou, atribuindo-lhes grande valor por meio de sua arte e habilidade ímpar com as palavras.

Sobre as tapeçarias, é importante destacar a presença da dama e do unicórnio em todas as peças, aquele símbolo de pureza e virgindade e este símbolo de castidade, inocência e poder, elementos que se relacionam ao sagrado, pois de acordo com Franconetti (2017), na Idade Média, em um unicórnio ferido reconhecia-se a figura da Virgem Maria ou de Cristo, símbolos máximos do Cristianismo. Assim, da análise dessas obras de arte destaca-se na sexta tapeçaria intitulada *À mon seul désir*, peça mais explorada neste estudo, a resignação da jovem ao destino que ela escolheu, o desejo de transcender e alcançar a espiritualidade, de compreender através dos cinco sentidos o sexto e mais enigmático, que comporta seu único desejo, autoconhecimento.

Importante recordar que o sagrado, de acordo com o teórico romeno Mircea Eliade (1992), se manifesta, se mostra como qualquer coisa de absolutamente diferente do profano. Nesse sentido, o presente estudo priorizou a interpretação na qual nos poemas de DFS o sagrado é elemento intrínseco e indissociável. Assim, foi possível perceber que nas tapeçarias também há a presença desse elemento, principalmente por seus personagens centrais, a dama e o unicórnio, pela simbologia que eles representam. Enquanto nos poemas pode-se destacar no dístico: “Ó puro e intenso e perfeito Ser/ Que, dócil, Te confiaste a um regaço de donzela”, em que a autora menciona pureza e perfeição, que se relacionam semanticamente ao que menciona Eliade, oposição ao profano.

Para cada tapeçaria de Cluny do ciclo *A dama e o unicórnio* foi analisado ao menos um poema, ressalte-se que essa forma de associação entre as tapeçarias e os poemas, buscando aproximar ao menos um texto para cada peça de arte, tem cunho apenas didático, pois os versos de DFS falam a linguagem da alma e é possível perceber ressonâncias de outros textos da autora nas peças que não somente nos versos analisados.

Assim, da leitura aproximativa resultaram muitos pontos importantes a serem mencionados, com destaque para os seguintes: Na peça *A visão* os poemas escolhidos foram *Do solitário unicórnio* e o poema *Ciclo de Teseu*, parte IV. No primeiro, há uma explícita manifestação do sagrado no verso: “Da alta lua o lábio fino sorri à tecelã” o que se entende ser a presença do divino, um gesto de aprovação do ato de tecer da dama vinda do próprio Criador. Já no segundo, a leitura aproximativa permite destacar a presença do espelho, observada na tapeçaria e no dístico: “ou reflexos falantes de um espelho?/ O espelho é atrás da face que se vê”, nesses dois versos é possível perceber que o espelho é simbólico e enigmático, o reflexo de quem é dado a olhar vai além de uma imagem refletida, o objeto expõe a alma e permite enxergar o interior do ser. Essa busca de autoconhecimento é característica da obra de DFS, a autora, por seus versos, explica a condição humana, levando o ser humano a olhar para dentro de si e compreender a sua própria essência.

Seguindo esse viés, para aproximação dos textos literários e da arte quatrocentista procedeu-se à análise da peça *A audição* aproximando-a dos poemas *INSTRUMENTO POUSADO* e *TRANSPARÊNCIAS*. No primeiro poema a referência já poder ser observada pelo título, mas a confirmação desse fio intertextual é evidenciada nos versos: “Vem, mão sensível/e vivo o tornarás sobre o veludo”, a mão sensível que é invocada para dar vida ao instrumento pousado nos versos de DFS é a mesma mão, suave e delicada que toca e produz sons de vida em Cluny. Enquanto no segundo poema a atenção é mais voltada para o sentido de ouvir, sentir os sons produzidos pelo instrumento, como nos versos: “as pontas dos dedos definindo escalas/no teclado”, tem-se uma relação entre os sentidos, a mão que toca (tato) extrai sons aos ouvidos (audição), as escalas da música são as etapas da vida, cada uma com sua

importância. Sozinho o instrumento não emite sons, isto é, na inércia não se pode compreender o verdadeiro sentido da existência humana.

Para a peça *O olfato*, a leitura comparativa foi realizada identificando intertextos com o poema *VIDA*. Nesse tapete é possível observar muitas flores e elementos da natureza, característica marcante na poesia de DFS, como nos versos: “Árvore que consome o tronco/ nos galhos/nas dissipadas folhas/ floração. Frutos. /Livre de seu penoso/e jubiloso trânsito por este mundo”. Percebe-se a intenção da autora de abordar a questão da efemeridade da vida, assim como as flores tem um ciclo definido o ser humano também tem, restando-lhe, ainda, o prazer de aproveitar o que a natureza proporciona e por meio desse contato aguçar o sentido.

Sobre a peça *O paladar* o estudo foi relacionado aos versos do poema *FALCÕES*. No tapete a dama alimenta um falcão, animal que é símbolo de nobreza, é uma ave de caça, mas que no tapete, não ocupa a condição de caçador, ele pousa no braço da dama para que dela receba alimento e afago. O falcão de Cluny é o mesmo dos versos de DFS, “Outro falcão – mais feliz – comeu nas mãos gentis/ da Dama de Cluny”. Ave peregrina a quem é dada a liberdade de ficar ou partir. Na peça de arte ela escolhe ficar, essa liberdade está para o falcão assim como o livre arbítrio está para o ser humano, e as escolhas refletem no resultado, o homem vive em busca de alimento, mas de alimento para a alma, há uma constante busca por transcender e alcançar sua espiritualidade.

Por fim, procedeu-se à leitura aproximativa da quinta peça *O tato*, a análise foi realizada a partir dos versos do poema *DO ARCANJO*. Na tapeçaria a jovem segura o estandarte ao mesmo tempo em que toca o chifre do animal, “a dama pode tocar o simbolismo heroico do estandarte enquanto domina, também, a pureza” (FRANCONETI, 2017, n. p.). Nessa peça, há uma forte carga simbólica com relação ao sentido tato, pois é com as mãos que ela toca e são essas mesmas mãos que tecem o amor divino, o toque no animal sagrado pode representar um ato de cura, de restabelecimento do amor que transcende e alcança sua alma. O elemento sagrado, assim como nas demais peças e poemas permanece e mais uma vez confirma o elo existente entre as obras de

DFS e a espiritualidade, a busca pelo entendimento do ser humano e de sua existência.

Durante a análise dos poemas de Dora e das tapeçarias de Cluny, pode-se perceber o diálogo entre as artes, sempre de forma encantadora e profunda. A poeta tem o dom de sensibilizar o leitor com seus versos. Seus poemas refletem acerca do sentido da existência humana e, assim, ela consegue transpor questões de espiritualidade para a vida cotidiana, o que evidencia a atemporalidade de seus textos.

Nesse sentido, Dora é uma autora diferenciada por estabelecer relação de alma com o leitor por meio de sua arte. Trata-se de uma artista que, por excelência, apoiada em sua maestria com as palavras, pode articular particularidades e diferentes aspectos, com isso muitas vezes vindo a colaborar para uma possível transformação e cura de dissociações presentes na cultura.

Segundo Freitas (2015), nossa época, tão marcada por um exagero da técnica e de polarizações radicais, algumas vezes chegando a buscar, sem encontrar, sínteses criativas, carece da arte e, em particular, da poesia, como caminhos que trazem uma possibilidade renovada de construção de subjetividade, numa maneira em que a experiência e o desenvolvimento de uma consciência ética são seus principais pilares e frutos.

Dessa forma, a palavra poética aproxima o sujeito do mistério. Dora recria no leitor a experiência catártica de reencontro com o Uno. Não há uma definição para ela em uma redução limitadora, seja de temas poéticos, seja de escola literária. Seu texto exige uma visão panorâmica, que traga um conjunto de símbolos, mitos e visões diversas. Trabalhar a obra poética da artista nesta dissertação, por meio de teorias de Intertextualidade, Sagrado, Imaginário, entre outras, são retratos da própria poeta multifacetada, pois, como diz Galvão (1999), Dora tinha uma capacidade incrível para unir fragmentos do Universo e construir imagens com paradoxos aparentemente irreconciliáveis, tecendo versos que não vislumbram uma definição restritiva de análise crítica.

Dora traz a poesia incrustada em todo seu ser. A poeta não estava interessada no jogo da vida literária, ela desejava ler, escrever e conversar, sempre voltando ao seu principal foco: a poesia. Em sua atividade não havia

espaço para alardes de publicações visando a área mercadológica. Ela simplesmente escrevia e criava as mais belas obras.

Os seus poemas exigem do leitor um conhecimento prévio para serem reconhecidos e, mesmo que este exista, seu material ainda possui o que Bachelard (2000) chamou de novidade poética, ou seja, sempre se pode descobrir elementos novos e questões originais a serem discutidas. São textos perenes que não se esgotam em poucas páginas de crítica. Sua vasta obra poética e suas inúmeras premiações, em comparação com muitos outros artistas, são consistentes e relevantes para o cenário da literatura brasileira, as quais foram apresentadas nesta dissertação.

Por meio das imagens, o poeta encontra um intento para a sua poesia, ele reconquista pela palavra aquilo que não estava expresso: a partir de si próprio, do âmago do seu Ser, ele expõe o que há de mais secreto e misterioso em seu interior. Assim, pode-se dizer que Dora buscou vivenciar profundamente o seu mundo interno, legando uma arte poética de grande valor.

Por sua vez, o processo intertextual, sutil ou claramente assinalado em seus poemas, permite ao leitor investigativo ampliar o sentido de sua poesia. Assim, a intertextualidade inicialmente apenas cogitada, após aprofundamento dos estudos desta pesquisa restou-se comprovada. Porém, mesmo nos versos da autora que transparecem ligação com a arte medieval ela insere seu *modus operandi*, seu jeito próprio de lidar com as palavras. Nesta perspectiva, de todas as formas de intertextualidade estudadas na parte teórica adota-se o ensinamento de Kristeva que elucida que o texto literário é uma rede de conexões. Logo, para que essa rede seja de fato conexa ou ampliada, é necessário que o leitor acione seus conhecimentos prévios, a visão de mundo de quem lê um poema ou vislumbra uma peça de arte deve ser despreendida de limites e padrões pré-estabelecidos. Nesse sentido, a ligação entre textos literários e outras formas de arte, não sujeita o autor a limites ou vínculos exclusivos com determinado tipo de arte, exatamente o que propôs Dora, falar e viver a arte sem restrições ou limitações, apenas deixando fluir.

Em tudo sua poesia está relacionada aos sinais internos e externos, que se encaminhava para a hierogamia, a verdadeira união mística, o casamento sagrado entre todas as polaridades que existiam dentro dela. Dora legou uma

produção vasta e apta de ser pesquisada, seguindo vários norteadores teóricos, poéticos e simbólicos nos seus textos. A sua fortuna crítica utiliza as Teorias da Poesia, as vastas Mitologias (grega, egípcia, hebraica e cristã), os estudos de Sagrado, as Teorias do Imaginário, as ideias da Psicologia Analítica, as relações com a Filosofia, o desenvolvimento teórico dos conceitos de tradução como (re)criação do texto, o Misticismo e a Poesia, entre outras vertentes, todas elas apenas atestam a perenidade de uma obra sensível e que merece ser mais sentida por estudiosos, críticos, pesquisadores e leitores.

BIBLIOGRAFIA DA AUTORA - POESIA

SILVA, Dora Ferreira da. *Andanças*. São Paulo: Edição da autora, 1970 – Prêmio Jabuti.

_____. *Uma via de ver as coisas*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

_____. *Menina e seu mundo*. São Paulo: Massao Ohno, 1976.

_____. *Jardins (esconderijos)*. São Paulo: Edição da autora, 1979.

_____. *Talhamar*. São Paulo: Massao Ohno, 1982.

_____. *Retratos da origem*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1988.

_____. *Hídrias*. São Paulo: Odysseus Editora, 2005 – Prêmio Jabuti.

_____. *Poemas da estrangeira*. São Paulo: Massao Ohno, 1995. – Prêmio Jabuti.

_____. *Poemas em fuga*. São Paulo: Massao Ohno, 1997.

_____. *Poesia reunida*. São Paulo: Topbooks, 1999, 483p. – Prêmio Machado de Assis da ABL.

_____. *Cartografia do imaginário*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2003.

_____. *O leque*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales – IMS, 2007.

_____. *Appassionata*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales – IMS, 2008.

_____. *Transpoemas*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales – IMS, 2009.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Rogerio Bianchi de. *A linguagem do imaginário enquanto criação de horizontes utópicos*. In: Revista Linguagem. Disponível em: [https://doi.org/10.20435/1984-042X-2016-v.17-n.4\(15\)](https://doi.org/10.20435/1984-042X-2016-v.17-n.4(15)). Acesso em: 20 de dezembro de 2020.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

Backer, Patricia. *Technology in the Middle Ages*. 1ª ed. San Jose, California: San Jose State University. Disponível em: [url=<http://www.engr.sjsu.edu/pabacker/history/middle.htm#Weaving%20and%20the%20Textile%20Industry>]. Acesso em: 20 de dezembro de 2020.

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes. 2003.

BERNARDI, Clacir José; CASTILHO, Maria Augusta. *A religiosidade como elemento do desenvolvimento humano*. Interações, v. 17, n. 4, p. 745-746, 2016. Disponível em: [http://dx.doi.org/10.20435/1984-042X-2016-v.17-n.4\(15\)](http://dx.doi.org/10.20435/1984-042X-2016-v.17-n.4(15)). Acesso em: 11 mai. 2020.

BERNARDO, Gustavo. *A Dúvida de Flusser*. São Paulo: Globo, 2002.

BOSI, Alfredo. *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 2010.

CAMPBELL, Joseph; DANTAS, Heloysa de Lima. *As transformações do mito através do tempo*. São Paulo: Cultrix, 1990.

CAMPELLO, Eliane. *A tessitura da escrita: do mito à expressão pela arte*. Interdisciplinas, v. 7, n. 7, ano 3, edição especial, p. 43-57, jul/dez de 2008.

CAMPOS, Fernanda Cristina de. *Linguagem, imaginação e imagem: manifestações do numinoso em Dora Ferreira da Silva* Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/22554/3/LinguagemImaginacaoImagem.pdf>. Acesso em: 07 de maio de 2020.

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

_____. *Uma via de ver as coisas*. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbook's, 1999.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

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

CAVALCANTI, Raissa. *O retorno do sagrado: a reconciliação entre ciência e espiritualidade*. São Paulo: Cultrix, 2000.

CESAR, Constança Marcondes. *As grandes deusas na poesia de Dora Ferreira da Silva*. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

CHAVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: origens significados, utilização e revelações, os códigos secretos dos mistérios, magia e sabedoria de todos os tempos*. Tradução de Débora Giza. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

_____. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

COELHO, Kamilla Kristina Sousa França. *O sagrado em Sophia de Mello Breyner Andresen e Dora Ferreira da Silva*. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5982>. Acesso em: 05 de julho de 2020.

COLASANTI, Marina. *A moça tecelã*. In: LADEIRA, J. G. (org.). *Contos brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Moderna, 1991.

COLONNESE, Luisa Rosenberg; FREITAS, Laura Villares de. *Psicologia analítica e estética da recepção: diálogos possíveis*. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-656420170152>. Acesso em 14 de outubro de 2020.

DURAND, Gibert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

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

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. ELLO, A. M. L. de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

FARIA, Elisandra Beatriz. de. *Poesia de deuses e de homens: trans-poemas em Dora Ferreira da Silva*. Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2017.354>. Acesso em: 20 de dezembro de 2020.

FELIZARDO, Alexandre. Bonafim. *O lirismo dos afetos e da memória na poesia de Dora Ferreira da Silva*. 7 Faces: Caderno-revista de poesia, v. 1, p. 22-38, 2012. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0BxyJDvv3PhxmeVZZQzd5Q1Q0dTQ/edit>. Acesso em: 20 de dezembro 2020.

FENSKE, Elfi. Kurten. *Dora Ferreira da Silva – a demiurga mítica e lírica*. Templo Cultural Delfos, 2015. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2015/06/dora-ferreira-da-silva.html>. Acesso em: 20 de dezembro 2020.

FERREIRINHA, Isabella Maria Nunes; RAITZ, Tânia Regina. As relações de poder em Michel Foucault: reflexões teóricas. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-76122010000200008&script=sci_abstract&tlng=pt Acesso em: 08 de junho de 2020.

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

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRANCONETI, Marina. Obra de arte da semana: *A magia da tapeçaria A dama e o unicórnio*. Atrianon, 2017. Disponível em: <https://artrianon.com/2017/01/18/obra-de-arte-da-semana-a-magia-da-tapeçaria-a-dama-e-o-unicornio/>. Acesso em: 20 de março de 2020.

FRANZ, M.-L. Von. *O processo de individuação*. In: JUNG, Carl Gustav. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

FREITAS, Alexander. de. *Água, ar, terra e fogo: arquétipos das configurações da imaginação poética na metafísica de Gaston Bachelard*. Revista Educação e Filosofia, v. 20, n. 39, 2006, p. 39-70.

FREITAS, Laura Villares. *Faz sentido buscar ressacralizar o mundo em pleno século XXI? Contribuições a partir de Carl G. Jung e Dora Ferreira da Silva. Vicente e Dora Ferreira da Silva - Uma Vocação Poético-Filosófica*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2015. v. 1. p. 199-220.

GALVÃO, Donizetti. *Entrevista de Dora Ferreira da Silva*. Jornal de Poesia. Revista Cult, maio 1999. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp5.html>. Acesso em: 20 de dezembro de 2020.

_____. Poema feito no silêncio. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Transpoemas*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2009.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações*. Literatura e Sociedade, [s.l.], n. 2, p. 56-69, 1997. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p56-68>. Acesso em: 20 dez. 2020.

GRUBER, Daniel Fernando. Mito e narrativa: estudos iniciais sobre a estruturação mítica como modelo de criação literária. In: FREITAS, Ernani Cesar de; SARAIVA, Juraci Assmann; HAUBRICH, Gisele Feiten. (orgs.). *Diálogos interdisciplinares: Cultura, Comunicação e Diversidade no Contexto*

Contemporâneo. Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul: Associação Pró- Ensino Superior em Novo Hamburgo, Universidade Feevale, 2016, p. 246-259.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Cultrix, 1986.
HORÁCIO. Introdução à poética clássica (Aristóteles, Horácio, Longino).
Tradução de Jaime Bruna. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. *Tapeçaria: Obras de arte tecidas*. História das Artes, 2016. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/tapeçaria-obras-de-arte-tecidas/>>. Acesso em 20 Dez 2020.

INFORZATO, Renata Rocha. *Musée de Cluny: o museu da Idade Média nas antigas termas de Paris*. Direto de Paris, 2015. Disponível em: <http://diretodeparis.com/musee-de-cluny-o-museu-da-idade-media-nas-antigas-termas-de-paris/>. Acesso em: 13 de junho de 2020.

JENKINS, David. *The Cambridge History of Western Textiles*. 1ª ed. Cambridge: Cambridge University Press. p. 194. 1191 páginas.

JESUS, Maria Antônia de. *Poesia e Arte: “Vênus em Flor” de Dora Ferreira da Silva*. Anais do Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva e do Seminário de Poesia – Poesia, Filosofia e Imaginário. v. 1, n. 1, Uberlândia: ILEEL, 2015.

JUNG, Carl. Gustav. *Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética*. In: *Obras completas: o espírito na arte e na ciência*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 54-72.

_____. *Obras completas: tipos psicológicos*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. *Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1982.

_____. *Fundamentos da Psicologia Analítica*. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. *Psicologia e religião*. Tradução de Dom Mateus Ramalho Rocha. Revisão de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética*. In: *O espírito na arte e na ciência*. Tradução de: Dora Ferreira da Silva e Ruben Siqueira Bianchi. Petrópolis, Vozes, 1985.

_____. *Símbolos da Transformação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

_____. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

JUNQUEIRA, Ivan. “Ritmo semântico”. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia*

reunida. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

KOCH, Ingedore Villaça. TRAVAGLIA, Luís. Carlos. *A coerência textual*. São Paulo: Contexto, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Seminálise*. São Paulo: Debates, 1969.

KUJAWSKI, Gilberto. *Dora Ferreira da Silva volta a chamar a atenção com Hídrias*. Revista Agulha. Disponível em: < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/gilbertokujawski1.html> >. Acesso em: 29 de novembro de 2014.

LEMOS, Rodrigo. *Dora Ferreira da Silva: Mito e Arcaísmo*. Estadão: Estado da Arte, 2016. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/dora-ferreira-da-silva/>. Acesso em: 17 de maio de 2020.

LEITE, Ana Mafalda. *A sagração do profano: reflexões sobre a escrita de três autores moçambicanos: Mia Couto, Rui Knopli e José Craveirinha*. Vértice, n. 55, 1993, p. 37- 43.

LIMA, Wendel Thomaz. *O sagrado em pauta: uma análise da abordagem da Revista Veja sobre o fenômeno religioso*. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/rep.2019.45207>. Acesso em: 17 de maio de 2020.

MARTINS, Simone. O Nascimento de Vênus, Sandro Botticelli. História das Artes, 2017. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-nascimento-de-venus-sandro-botticelli/>. Acesso em: 17 de maio de 2020.

MEDEIROS, João Bosco. *Redação Científica: a prática de fichamentos, resumos, resenhas*. 4. ed., São Paulo: Atlas, 2000.

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

MOUTINHO, Nogueira. An-danças. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.

NUNES, Benedito. *Heidegger e a poesia*. Periódicos eletrônicos em psicologia. vol. 2. n. 1. São Paulo, junho de 2000. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S15172430200000100004. Acesso em: 03 de agosto de 2020

O'CONNELL, Mark.; Airey. Raje. *Almanaque Ilustrado de Símbolos: origens e significados, utilização e revelações; os códigos secretos dos mistérios, magia e sabedoria de todos os tempos*. Tradução de Débora Gin. 2010. v.1, Ed. Escala.

OLIVEIRA, Solange. R de. *Literatura e as outras artes hoje: o texto traduzido*.

Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, n. 34, p. 189-205, 2007.

OTTO, Rudolf. *O Sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Petrópolis: Vozes, 2007.

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

PAULINO, Graça. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

PAZ, Otávio. *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PINEZI, Ana. K. M.; JORGE, Érica. F. da C.. *Revisitando dicotomias clássicas em As formas elementares da vida religiosa: sagrado x profano e religião x magia*. Disponível em: <https://doi.org/10.15603/2176-1078/er.v26n42ep83-98>. Acesso em: 20 de dezembro de 2020.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

REI, Cláudio Artur O.; LIMA, Marta dos Santos. *Tecendo a cultura grega no mito Aracne: sob um olhar semiótico*. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/cadsem.2012.11885>. Acesso em: 20 de dezembro de 2020.

RICARDO, Cassiano. Introdução a Uma via de ver as coisas. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

RIOS, Rita. *Poemas e Pedras*. São Paulo: Edusp, 2011.

ROCHA, Priscilla da Silva. Mitos gregos: o teor sagrado das Hídrias de Dora Ferreira da Silva. Disponível em: Priscilva.pdf (ufu.br). Acesso em: 20 de dezembro de 2020.

RODRIGUES, Marcel Henrique. *O Estudo Dos Símbolos por Carl Gustav Jung*. Disponível em: https://www.academia.edu/6886602/O_Estudo_dos_S%C3%A4mbolos_por_Carl_Gustav_Jung Acesso em: 20 de dezembro de 2020.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SARAIVA, Geovane. *Jesus o bom Pelicano*. Disponível em: <https://domtotal.com/noticias/detalhes.php?notId=657147>. Acesso em: fevereiro 2021.

SARAMAGO, Rogélia Mundim. *Poesia concreta em Dora Ferreira da Silva*. Disponível em: <https://docplayer.com.br/81555728-Poesia-concreta-em-dora-ferreira-da-silva.html>. Acesso em: 20 de dezembro de 2020.

SEABRA, José Augusto. Talhamar. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SILVA, C. A. da. Entre a arte e a censura: as imagens do sagrado cristão na arte contemporânea brasileira. *Arterevista*, São Paulo, n. 4, p.14-36, 2014.

SILVA, Dora Ferreira da. *An-danças*. São Paulo: Editora da Autora, 1970.

_____. *Cartografia do imaginário*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2003

_____. *Hídrias*. Apresentação de: Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odysseus, 2004.

_____. *Poemas da Estrangeira*. São Paulo: T. A. Queirós, 1995.

_____. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SILVA, Marcelo Brito da. *Implicações Da Semiótica de Julia Kristeva para A Crítica Literária*. Anais do Congresso Internacional 2018, ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547473698.pdf. Acesso em: 20 de dezembro 2020.

SIMÕES, Maria Cláudia. *Desafiando as amarras patriarcais: a subversão do mito de Penélope em “A moça tecelã”, de Marina Colasanti*. *Revista Garrafa*, n. 24, mai/ago. de 2011.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas. *Narciso e seu reino de sombra em Cantares*, de Hilda Hilst. *Revista Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 44, p. 65-74, 2009.

_____. *Prisioneira de um mito: Perséfone em Dora Ferreira da Silva*. In: *Reflexos e sombras: arquétipos e mitos na literatura*. Goiânia: Cãnone Editorial / Belo Horizonte: FAPEMIG, 2011. p. 123-138.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, [S.l.], n. 51, p. 019-053, abr. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 09 de junho 2020.

STIGAR, Robson. *Mito e Mitologia nas aulas de ensino religioso*. 2010. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/ENSINORELIGIOSO/artigos2/mito_e_mitologia.pdf. Acesso em: 13 de maio 2020.

TRINDADE, Joelma Maria de Freitas.; NORONHA, Maria Rosane Vale.; ALVAREZ, Palmira Virgínia Bahia Heine. *Intertextualidade: possíveis diálogos*. *Graduando*, Feira de Santana, v. 7, n. 10, p. 87-102, 2016.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, Aduino. (org.). *Muito Além do Espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005.

WOOLGER, Jennifer Barker. Roger J. WOOLGER. A deusa interior: uma guia sobre os eternos mitos femininos que moldam nossas vidas. São Paulo: Cultrix, 1993.