



MAURA VOLTARELLI ROQUE

**O DIÁLOGO COM O INVISÍVEL NA POÉTICA DO ENTRELUGAR DE
DORA FERREIRA DA SILVA**

**CAMPINAS,
2014**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

MAURA VOLTARELLI ROQUE

**O DIÁLOGO COM O INVISÍVEL NA POÉTICA DO ENTRELUGAR DE
DORA FERREIRA DA SILVA**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Mestra em Teoria e
História Literária na área de: teoria e
crítica literária.**

Orientador: Prof. Dr. Marcos Aparecido Lopes

**CAMPINAS,
2014**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

R685d Roque, Maura Voltarelli, 1989-
O diálogo com o invisível na poética do entrelugar de Dora Ferreira da Silva /
Maura Voltarelli Roque. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Marcos Aparecido Lopes.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Silva, Dora Ferreira da, 1918- - Crítica e interpretação. 2. Poesia brasileira -
Séc. XX. 3. Literatura brasileira - História e crítica. 4. Espaço e tempo na literatura.
I. Lopes, Marcos Aparecido, 1968-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The dialogue with the invisible in the Dora Ferreira da Silva's poetry of
between place

Palavras-chave em inglês:

Silva, Dora Ferreira da, 1918- - Criticism and interpretation

Brazilian poetry - Twentieth century

Brazilian literature - History and criticism

Space and time in literature

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Marcos Aparecido Lopes [Orientador]

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Diana Junkes Bueno Martha

Data de defesa: 22-08-2014

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Marcos Aparecido Lopes

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Diana Junkes Bueno Martha



Handwritten signatures of the examiners: Marcos Aparecido Lopes, Antonio Alcir Bernárdez Pécora, and Diana Junkes Bueno Martha.

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Leonardo Gandolfi

IEL/UNICAMP
2014

RESUMO

Esta dissertação de mestrado realiza um estudo da obra da poeta contemporânea brasileira Dora Ferreira da Silva, buscando compreender alguns de seus procedimentos poéticos fundamentais a partir da análise crítica de sua obra. Dentre esses procedimentos está a realização de um “diálogo com o invisível” por meio do qual a poeta chama e afirma imagens míticas, de um tempo outro, afirmando-as no presente contra a sua desaparecimento. Neste sentido, sua poética realiza a sobrevivência dessas imagens que voltam e se fazem novamente possíveis no presente, esse tempo de carência, ausente de deuses. Na realização de tal diálogo com o invisível, buscamos também mostrar a constituição do que pensamos ser um lugar fundamental na construção de sua poética: o espaço do entrelugar, essa zona de indefinição, situada em um intervalo, onde a poeta, em um duplo movimento, se situa entre potências opostas, como mito e logos, sombra e luz, morte e vida, que coexistem em sua obra poética, deixando que ela se mostre em sua materialidade, na artesanal operação sobre as palavras, e não se deixe ver, ou não se deixe dizer totalmente, em sua proximidade com o mito. Nesse entrelugar que faz dela, antes de tudo, moderna, a poesia de Dora Ferreira da Silva confunde e indetermina e, como diria Vilém Flusser, fascina, como tudo que ainda não foi descoberto.

ABSTRACT

This dissertation realizes a study of the work of contemporary Brazilian poet Dora Ferreira da Silva, trying to understand some of their basic poetic procedures from critical analysis of her work. Among these procedures is the realization of a "dialogue with the invisible" through which the poet calls and affirms the mythical images of another time, stating them at the present against their disappearance. In this sense, her poetic realizes the survival of these images, they come back and become again possible in our time, this time of poverty and penury, absent from the gods. In the realization of the dialogue with the invisible, we also try to show the constitution of what we think is a fundamental place in the construction of her poetry: the space of the between-place, this area of uncertainty, situated in a interlude, where the poet, in a double movement, is between opposing powers such as myth and logos, shadow and light, death and life, that coexist in her poetic work, letting it show in its materiality, artisan operation on the words, and do not get to see, or do not be mean totally, in its proximity to the myth . In this between-place, that makes it, above all, modern, the Dora Ferreira da Silva's poetry confounds and indeterminate and, like say Vilém Flusser, fascinates, as all that has not yet been discovered.

Sumário

Introdução	01
Capítulo 1: A Sibila Estrangeira	13
1. Dora e a modernidade poética.....	13
2. Dora e a recente poesia brasileira.....	24
3. Fascinação do logos e pensamento do mito.....	26
4. A ausência como presença.....	37
5. O canto da Sibila, a sabedoria de Diotima.....	48
Capítulo 2: O grito do mito	55
1. A volta dos deuses na literatura.....	55
2. O estatuto do mito e da poesia em Dora Ferreira da Silva.....	62
3. Poetas em tempos de carência.....	84
Capítulo 3: A Apolo a Música da Koré Órfica	101
1. Uma leitura crítica de “Uma Via de Ver as Coisas”.....	103
2. Aqui Antes Sempre: tempos interligados.....	115
3. Alguns poemas.....	127
3.1 A menina indizível.....	127
3.2 O gesto de Orfeu.....	142
3.3 A Pitonisa de Apolo.....	150
3.4 A mística do silêncio.....	156
Conclusão: a poeta que não se deixa dizer	165
Referências	177

Para Donizete Galvão, poeta

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo apoio financeiro dado à realização desta pesquisa, apoio este que possibilitou um tempo maior dedicado à leitura, escrita e convivência com a obra poética de Dora Ferreira da Silva.

Agradeço aos meus pais José Ronaldo Roque e Susana Aparecida Voltarelli
Aos meus avôs José Roque e Mauro Voltarelli
Às minhas avós Doralice Fernandes Roque e Deolinda Voltarelli

pela vida, apoio e força

Agradeço aos professores Marcos Lopes, Alcir Pécora e, especialmente, à professora Diana Junkes e ao professor Eduardo Sterzi

pelo conhecimento e atenção

Agradeço ao Glauco Rodrigues Cortez

pelo amor

Agradeço a Dora Ferreira da Silva que, mesmo sem nunca tê-la conhecido, inundou minha vida de beleza e poesia

*A nós, nos cabe andar.
Mas o tempo, os seus passos,
são mínimos pedaços
do que há de ficar.*

*É perda pura
tudo o que é pressa;
só nos interessa
o que sempre dura.*

*Jovem, não há virtude
na velocidade
e no vôo, aonde for.*

*Tudo é quietude:
escuro e claridade,
livro e flor.*

(Rainer Maria Rilke, *Sonetos a Orfeu*.
Trad. Augusto de Campos)

Introdução

*A palavra que acho para qualificar a sua poesia é: inefável.
Feita naturalmente de palavras, mas transcendendo
a comum objetividade que elas oferecem...
Você alcançou aquela altura em que pensamento e emoção se aliam
na mais veludosa expressão verbal.*
Carlos Drummond de Andrade

“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”¹. Estas são palavras da poeta Dora Ferreira da Silva em entrevista concedida ao também poeta Donizete Galvão, palavras que sinalizam uma espécie de lugar de sua poética. Na tentativa de suprir a carência dos deuses, respondendo ao que seria a tarefa do poeta, o seu necessário aprendizado no tempo de pobreza e devastação em que vivemos, as imagens poéticas de Dora interpelam o invisível, o fugidio, aquilo que está na iminência do desaparecimento, na tentativa de capturá-lo.

*Abrem-se portões. Entro
onde é rarefeito o pólen das palavras:
abelhas elaboraram
palavras que nem mais palavras são
vestígios apenas
rabiscos de ouro*

¹ Dora Ferreira da Silva em entrevista à revista Cult, em maio de 1999, feita pelo poeta Donizete Galvão, responde da seguinte forma a uma pergunta sobre o porquê dos poetas em tempos de carência. CULT – Como você, que acaba de traduzir O arquipélago de Hölderlin, responde a interrogação dele: para que poetas em tempos de carência? Dora – Mircea Eliade abriu nossos olhos e nossas ideias sobre religião. Tínhamos uma visão muito pobre, ofensiva mesmo, como a de uma catequista, sobre a religião. 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 um 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.
Acesso: 10 de setembro de 2012. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp5.html>

suave pigmento de significados

fundos. Só a alma pode haurí-los
saboreá-los em torno da Mesa em que se encontram
amizade sabedoria apetência de decifração
de runas distantes e vogais
súbito na ardência evoladas -
todo o dito e não dito na osmose
do aparentemente impenetrável ter vivido
aflorado achado e perdido. Súbito a neblina.
Teus pensamentos foram bem teus; agora, transformados.
Dizes um novo idioma, inclinado para quem ficou
em viagem para a distância.

Tento – sem nenhum fragor de vontade – captar
essa escrita fumegante, seu sabor desfeito
na árvores da manhã e seus ninhos.

(SILVA, 1999, p. 377)

No primeiro verso deste poema “Diálogo com o invisível”, do livro *Poemas em fuga*, de 1997², a interrupção brusca do sentido na realização do *enjambement* reforça um tom declaratório e de afirmação logo no começo do poema. Estabelece-se, nesse momento, aquilo que Giorgio Agamben chamou em “Ideia da prosa”³ de não coincidência entre som e sentido que caracterizaria a poesia, diferenciando-a da prosa, onde essa coincidência se realizaria. A não coincidência entre som e sentido se expressaria na poesia justamente a partir do *enjambement*, pois, neste último, enquanto o som se completa, o sentido, ao contrário, se projeta para o próximo verso onde só então será completado. Essa busca pela completude do sentido é o que Agamben chama de o momento em que o verso “esboça uma figura de prosa” e, ao mesmo tempo, atesta o seu estatuto enquanto verso por meio da versura, ou seja, a interrupção, o corte do verso, lembrando o movimento do arado que vai e interrompe seu percurso em um ponto até voltar e começar de novo. “A versura [...] é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para diante (prosa)” (AGAMBEN, 1999, p. 33). O *enjambement*, portanto, seria o elemento que melhor traduz a natureza do verso na “sublime hesitação” da versura entre o sentido (que busca completar-se) e o som (que já ficou para trás), essa sublime hesitação seria a “herança poética que o pensamento deve levar até o fim” (AGAMBEN, 1999, p. 33).

² SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999

³ AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999

O sentido afirmativo deste primeiro verso de Dora, interrompido e projetado para o próximo verso, parece se fazer mais forte em razão da própria interrupção e também pela oposição com a completude sonora do verso. A frequência e habilidade com que Dora faz uso do recurso do *enjambement* nos seus poemas talvez se explique justamente pela produção dessa não coincidência que, na versura, faz com que a intenção dialógica do verso e a ânsia por completar-se ganhe mais força.

Além dessa quebra acentuada ao final do verso, o poema também explora momentos de interrupção não de um verso para outro, mas dentro do mesmo verso. Se pegarmos, por exemplo, o oitavo verso, “fundos. Só a alma pode haurí-los”, ou mesmo o décimo quinto verso, “aflorado achado e perdido. Súbito a neblina”, identificaremos uma pausa que acontece no meio do verso, não mais no final, configurando o que Agamben chamou de cesura, construção que marca dois momentos de pensamento.

A partir da imagem do cavalo como representativa do fluxo da linguagem poética, que simplesmente segue em som e ritmo, sem parada, a cesura seria o momento da pausa e, por consequência, o local do pensamento no poema. “Mas que se pensa afinal nesta cesura, que faz estacar o cavalo do verso?” (AGAMBEN, 1999, p. 35).

Agamben responde a partir de um pensamento de Hölderlin dizendo que o que se pensa na cesura seria o vazio do qual se constitui o transporte rítmico do verso. Em outras palavras, o fluxo do verso, o seu movimento sonoro e sintático, é vazio. Enquanto o cavalo corre, o cavaleiro dorme. No momento em que o cavalo da poesia para um pouco, ou seja, no momento da cesura, o cavaleiro acorda, ou, poderíamos dizer, o sentido acorda, e pode contemplar o ritmo que o transporta, o motivo. Neste instante, o poeta pensa, “e o que pensa é a sua voz, e nada mais” (AGAMBEN, 1999, p. 36).

Quando a cesura acontece nestes versos que citamos, podemos distinguir, para além da música do verso, o instante de pensamento no poema. Dessa forma, o eu lírico depois de reconhecer o movimento de aparição e desaparecimento das palavras antigas por ele buscadas, que se sucedem rapidamente encadeadas no verso (aflorado achado e perdido), para por um instante, e reconhece a dificuldade de fazê-lo quando, súbita, surge a neblina.

Se voltarmos a prestar atenção no primeiro verso do poema, veremos que nele tanto o uso do *enjambement* quanto a cesura acontecem. O pensamento é levado assim a níveis expressivos de força, enfatizando ainda mais, pela não coincidência entre som e sentido, a força e o caráter decisivo que parece haver nesse instante do “entrar”. A ênfase dada ao ato de entrar pelo uso dos recursos da linguagem poética talvez indique que a poesia de Dora acontece também a partir de um movimento de entrada. Assim como o ato de entrar sugere uma tentativa de apreender um novo

lugar e sinaliza uma passagem, uma transposição de limiares, a poeta também busca apreender um novo e, ao mesmo tempo, antigo lugar, para afirmar a sobrevivência deste. Para tanto, está, a todo momento, diante de limiares, em um complexo *entrelugar*.

Aonde se entra? No lugar onde é rarefeito o pólen das palavras. Há aqui imagens que sugerem sentidos essenciais e de desaparecimento. Fala-se em pólen das palavras, uma figura que nos remete ao néctar, alimento divino, na construção de uma sutil comparação entre o pólen das plantas, que alimenta as abelhas, e o pólen das palavras, que alimenta o homem. Parece afirmar-se aqui o estatuto divino da palavra, sua força e expressão essenciais para que o diálogo se faça. Mas a imagem também nos remete à ideia de labor que envolve a produção do pólen, tão delicada quanto a produção da palavra poética.

A imagem do “pólen das palavras” também faz lembrar um trecho de uma carta do poeta Rainer Maria Rilke destacada por Martin Heidegger no ensaio “E para que poetas?”⁴. Na carta de 13 de novembro de 1925, endereçada ao seu tradutor polonês, Witold Hulewicz, o poeta alemão escreve sobre o sentido das *Elegias de Duino*, poema escrito por ele entre 1912 e 1922. Além da compreensão da vida e da morte como sendo algo único, de modo que não seria possível compreender uma sem a dimensão da outra, a carta lembra a tarefa poética que se destaca das *Elegias*. Essa tarefa consistiria em receber a provisoriedade que caracteriza o mundo no qual habita o poeta de modo tão intenso e profundo a ponto da essência desse mundo renascer invisível em nós. Na carta, Rilke escreve que os homens são “abelhas do invisível”, os “fazedores do invisível”.

...nossa tarefa é imprimir em nossa alma essa terra provisória e perecível de modo tão doloroso e apaixonado que sua essência volte a surgir em nós “invisível”. Nós somos as abelhas do invisível. Levamos incessantemente o mel do visível, para acumulá-lo na grande colmeia de ouro do Invisível (RILKE *apud* HEIDEGGER, 2010, p. 230).

A tarefa a que se propôs Rilke nas *Elegias* se deixa ver no diálogo com o invisível sugerido neste poema, onde o visível e o invisível se convocam um ao outro. Capturar a transitoriedade, aquilo que é efêmero e fugidio, de modo intenso por meio da originalidade expressiva das imagens poéticas, fazendo com que o invisível renasça em nós, a ausência se faça presença, as imagens do passado protagonizem uma espécie de sobrevivência, é a tarefa que empreende este poema de Dora, marcado pela influência rilkeana. Em uma tentativa de ler a metáfora do pólen no poema através da imagem de Rilke de que os homens são as “abelhas do invisível”, podemos pensar que os homens, enquanto abelhas, se alimentariam do pólen, alimento divino, o que os deixaria mais próximos dos deuses e da realização do invisível, afirmando-o contra o seu desaparecimento. O pólen se torna,

⁴ HEIDEGGER, Martin. “Y para qué poetas?” in: *Caminos de bosque*. Trad. Helena Cortés e Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 2010

neste sentido, algo fundamental na realização e celebração do invisível.

Mas no lugar apresentado pelo poema, esse alimento essencial, divino, se rarefaz, desaparece, tornando-se passageiro e transparente de modo que as palavras já nem palavras são e a poeta lida com vestígios, ruínas.

O caráter fugidio das imagens poéticas é reforçado por uma série de condições que se impõem para capturá-las. Os significados fundos, só a alma pode hauri-los. A interrupção do sétimo verso parece acentuar a relação de distância que se impõe de modo que a construção formal reforça o sentido do verso. O fundo é relançado ainda mais para o fundo, cada vez mais distante, até que se tenha alma para apreendê-lo em apetência de decifração.

É preciso decifrar, sondar os mistérios, do aflorado, achado e perdido. As imagens poéticas formam-se em uma intrincada construção de metáforas cujo sentido aponta para o ausente, para o distante. Desenha-se um movimento cíclico de imagens onde o que já esteve na superfície agora está no fundo. O perdido é o que a poeta insiste em reafirmar.

Súbito a neblina, sentencia o verso. A frase que também se constrói de forma repentina e abrupta, indica a dificuldade do caminho, a impossibilidade de ver. Mas a poeta tenta, sem fragor de vontade, porque o que a move talvez esteja além dela, venha antes dela, capturar essa escrita fugidia, seu sabor desfeito a cada novo dia que renasce.

O poema todo se tece como uma teia de impossibilidades, e ele já se faz impossível desde o título: “diálogo com o invisível”. Como dialogar com o que não está? Com o que não se vê? Como falar de deuses em uma época de onde eles fugiram e ainda não retornaram? As imagens que se formam nesse poema enquanto desaparecimento, e se afirmam de forma forte, declaratórias em si mesmas, dialógicas diante do outro, parecem ser a única forma possível de realizar o diálogo. É preciso que o poema nasça da ruína, dessa noite dos deuses, dessas ausências constantemente interpeladas, pois chamando-as elas se fazem presença, voltam e se afirmam contra a sua desaparecimento. Ao dialogar com o que não está de maneira concreta, ao interpelar o fugidio, ao perder-se no humano, a poesia se mostra capaz de suprir a “carência dos deuses”, por isso, a obra poética de Dora antes de tudo se faz, como disse Drummond, para além do apurado artesanato da palavra, inefável, vestida de mistério.

A partir desta dimensão do diálogo com o invisível na obra poética de Dora Ferreira da Silva, pretendemos neste trabalho percorrer alguns temas fundamentais de sua obra, tendo como ponto de partida esse processo de formação das suas imagens, onde não só se encontram e atuam diversos tempos, como também se vislumbra o realizar-se de seu engajamento poético, que acontece no sentido de afirmar essas mesmas imagens poéticas contra o seu desaparecimento.

Por meio do modo de funcionamento e realização formal da poesia de Dora, buscaremos

mostrar a realização do que chamamos de uma coexistência de contrários estruturando o funcionamento de sua poética, onde uma série de potências opostas se encontram e se tensionam ditando dois movimentos essenciais: uma fascinação do mito e um pensamento do logos.

Tudo isso nos leva a buscar respostas para a seguinte questão: qual o sentido em falar de deuses e mitos nos tempos modernos e como uma poesia pode mostrar-se um autêntico canto ancestral, sem deixar de ser contemporânea ao seu tempo?

O lugar a partir do qual Dora nos fala se faz importante. Entre o modelo de poeta arcaico, que tinha sua palavra identificada com a verdade, e o modelo do poeta clássico, inspirado, de dicção órfica, Dora constrói a sua poesia arrogando talvez não mais a si mesma o privilégio de dizer a verdade, como fazia o poeta da antiga Grécia, mas à Poesia, ao poema que vem antes do poeta e assume um estatuto fundante, sendo a poesia tomada como Ser, (HEIDEGGER, 1973)⁵, e como lugar por excelência do mito (EUDORO, 2000).

Ao afirmar um tempo povoado de mitos e deuses, é como se a poesia de Dora chamasse para si a tarefa que apenas por meio dela poderia se fazer: suprir a carência dos deuses e encontrar sentidos nessa “noite”. Isso lembra o que nos diz Jean-Luc Nancy em *Resistência da poesia*⁶, de que o único modo de aceder a uma orla de sentido é sempre poeticamente. A partir da percepção de que “poesia diz-se de tudo que existe de elevado, de tocante, numa obra de arte, no caráter ou na beleza de uma pessoa, e mesmo numa produção natural” (NANCY, 2005, p. 10), Nancy formula que “poesia não tem exatamente um sentido, mas antes o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente, e transferido para longe. O sentido de poesia é um sentido sempre por fazer” (NANCY, 2005, p. 10), buscado pelo poema, como lembra o autor, em uma antiguidade imemorial, “que nada deve à reminiscência de uma idealidade, mas é a exata existência atual do infinito, o seu eterno retorno” (NANCY, 2005, p. 17).

A força confiada à palavra poética como sendo capaz de atuar em favor da sobrevivência das imagens do passado, parece derivar também do que nos diz Nancy sobre a resistência do fazer poético que passaria pela capacidade de compreender a poesia como uma palavra com a qual podemos confrontar-nos, bater-nos e, sempre, contar.

Eis o que eu diria: não é possível não contar com a poesia. Ou: é preciso contar com a poesia. É preciso contar com ela em tudo o que fazemos e pensamos dever fazer, pelo discurso, pelo pensamento, em prosa e na arte em geral. Independentemente do que se encontrar sob essa palavra, e supondo mesmo que nisso não exista nada que não esteja ditado, acabado, desalojado, aplanado, fica essa palavra. Fica uma palavra com que é preciso contar, pois ela exige o que lhe é devido. Podemos suprimir o poético, o

⁵ HEIDEGGER, Martin. “Hölderlin y la esencia de la poesía” in: *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. 2º ed. México: FCE, 1973

⁶ NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005

poema e o poeta sem muitos danos (talvez). Mas com a poesia em todo o indeterminado do seu sentido, e apesar de toda essa indeterminação, nada se pode fazer. Ela está lá, e está lá mesmo quando a recusamos, suspeitamos dela, quando a detestamos (NANCY, 2005, p. 32).

As épocas nas quais os motivos para resistir são maiores, as épocas de carência, diria Heidegger, são épocas onde, nas palavras de Nancy, há mais poesia. Em uma dessas épocas, de devastação e carência, a poesia de Dora se volta para a tarefa de dizer a validade do mito no seu arcaico estatuto de sentido, esvaziado a partir das divisões clássicas que reservaram a este último um lugar inferior ao *logos*, buscando restituir ao seu tempo a dimensão metafísico existencial que lhe falta sem, no entanto, conferir menor importância ao *logos*. Nossa tentativa, neste trabalho, é voltar às fontes gregas a partir da discussão do contemporâneo que, por sua vez, também se lança na direção de um horizonte por vir. Trabalhamos com os tempos interligados e com a tentativa de superar algumas fraturas produzidas por uma leitura tradicional de poesia que a separa da filosofia, por exemplo, e que separa uma série de outros conceitos, como a ideia de mito e logos. Não nos parece que a obra de Dora reflita essas fraturas, dessa forma, acreditamos que somente empreendendo a tentativa, nem sempre fácil, de superá-las, chegaremos mais próximos de sua arte poética.

Ao pensar na Grécia antiga e seus motivos constantemente interpelados pelos poemas de Dora, é preciso dizer que a ideia de arcaico que nos interessa é a daquele arcaico atuante no devir histórico (AGAMBEN, 2009)⁷ e que, por isso, constantemente pode ser relançado na direção do futuro com vistas a uma atualização do pensamento mítico e sua afirmação no presente.

Quanto à localização precisa de Dora na cena poética brasileira, essa localização é no mínimo complexa. Uma poeta moderna, fortemente influenciada pelas questões da modernidade literária e marcada por um tom reflexivo (NUNES, 2009)⁸, muitos localizam Dora junto à chamada Geração de 45, que teria promovido uma “neoclassicização da poesia”, resgatando as formas fixas e os motivos da mitologia greco-romana. No entanto, se Dora se encontra com esses poetas em relação ao resgate dos motivos míticos, ela se distancia ao demonstrar uma preferência em toda sua obra poética pelo verso livre que, no entanto, permanece marcado por um “*ostinato rigore*”, como dizia Vilém Flusser, um artesanato estilístico que visa efeitos musicais. Em outras palavras, a poesia de Dora deixa ver algo da experimentação da forma por meio do exercício do verso livre, que pode ser tanto uma herança do que podemos chamar de “2º Modernismo” (Manuel Bandeira, Carlos

⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009

⁸ NUNES, Benedito. “Recente poesia brasileira” in: *A chave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

Drummond de Andrade), quanto uma proximidade com a experiência de construção formal e trabalho com a linguagem da poesia concreta, e mesmo da Geração de 45. O que esta última, no entanto, não abarca, é um certo tom de “inspiração” e subjetividade que atravessa a obra dariana, convivendo ao lado do constante pensar conscientemente a linguagem. Neste sentido, mesmo com as proximidades, permanecem muitas diferenças entre a poesia de Dora e estes movimentos o que faz com que a sua obra não seja facilmente “enquadrada” neste ou naquele gênero ou movimento literário. Esta dificuldade talvez se explique pelo fato de considerarmos a sua poética uma poética do entrelugar, situada em uma zona de indefinição a oscilar entre tendências românticas e modernas. Uma vez nesse entrelugar, ela se faz moderna por excelência, principalmente quando pensamos que a modernidade poética não rompe com a tradição romântica, tampouco com qualquer outra tradição. Toda poesia moderna parece, antes de tudo, protagonizar um peculiar diálogo com aquilo que veio antes, seja para reinventá-lo ou continuá-lo de alguma forma específica, realizando algo próximo de uma sobrevivência.

Diante da dificuldade de situá-la em um gênero ou movimento literário, Dora Ferreira da Silva parece ser, neste sentido, uma estrangeira em nossa cena poética, tal como diz seu livro *Poemas da Estrangeira*, de 1995. Mas é, antes de tudo, uma estrangeira necessária, guiada por Apolo, inspirada por Orfeu, que evoca a sabedoria das mulheres da antiguidade ao interpelar a figura de Diotima, a “Estrangeira” que fala através de Sócrates no *Banquete*, de Platão. Entre Apolo e Orfeu, criando um espaço onde coexistem as coisas ditas heterogêneas, as imagens poéticas de Dora fazem parte de uma origem complexa que opera no devir histórico na qual se cruzam diversos tempos. Essencialmente históricas, as imagens de seu tempo e as imagens míticas (de um passado) cruzam-se a todo momento em sua poesia, estabelecendo uma espécie de relação dialética entre mito e história. O mito, neste sentido, se faz e se produz na história, é influenciado por ela e também é testemunho dela. Ao mesmo tempo, a história também se faz mítica, à medida que é pelos mitos atravessada.

Diante das imagens do passado, vemos Dora como a poeta que realiza uma operação sobre a suas imagens poéticas, libertando-as de seu destino espectral e fazendo com que elas protagonizem uma espécie de sobrevivência em sua obra junto com toda uma memória histórica, um tempo outro que se faz novamente acessível pela experiência diante da imagem. Agamben em *Ninfas*⁹, ao falar sobre a “ninfá dargeriana” - aquela retratada em inúmeros desenhos-montagens pelo escritor e artista americano Henry Darger – nos alerta para o fato de que o destino natural das imagens, no curso da transmissão histórica, é a sua transformação em espectros. Pra que essa tendência não se

⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bional)

realize é necessário restituir a vida às imagens e isso só acontece quando estas são vividas de alguma forma pelo homem. “A sobrevivência das imagens não é, de fato, um dado, mas requer uma operação, cuja realização é tarefa do sujeito histórico [...] Por meio dessa operação, o passado [...] se recoloca, para nós, em movimento, torna-se de novo possível” (AGAMBEN, 2012, p. 37).

Talvez o trabalho que melhor ilustre essa operação sobre as imagens do passado no sentido de libertá-las do seu destino espectral, seja o realizado pelo historiador da arte Aby Warburg no projeto de seu *Atlas Mnemosyne*. Composto por diversos quadros, cada um deles reunindo várias imagens que se comunicam entre si, o Atlas buscou recolher as imagens da humanidade ocidental, revelando-se, como disse o próprio Warburg, como uma “história de fantasmas para adultos”. O termo “mnemosyne”, a mãe de todas as Musas, que evoca a memória, já coloca no título um dos destinos deste monumental trabalho de Warburg: lembrar para poder esquecer. O Atlas seria o refúgio e, ao mesmo tempo, a despedida de todas as imagens.

No projeto de Warburg vivem, no entanto, as imagens do passado, ressurgem toda uma antiguidade pagã que é posta em movimento. No estudo, observação e fascínio constante exercido pelas imagens, Warburg desenvolveu um conceito, uma forma de ver as imagens produzidas pela humanidade: a imagem como Pathosformel (fórmula de pathos). Agamben, ao falar sobre o que ele chama de “a ciência sem nome” de Warburg, no ensaio “Aby Warburg e a ciência sem nome”¹⁰ se volta, dentre outras questões, para o conceito de Pathosformel que, segundo ele, apesar da “franca repulsa” de Warburg por uma consideração puramente formal da imagem, não demonstra uma indiferença pelos aspectos formais, pelo contrário, um conceito como o de Pathosformel “torna impossível separar a forma do conteúdo, pois designa o indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica, revela que o pensamento não pode jamais ser interpretado em termos de oposições superestimadas do tipo forma/conteúdo ou história dos estilos/história da cultura” (AGAMBEN, 2009, p. 132 e 133). O que está no horizonte da Pathosformel e da ciência de Warburg seria uma tensão que se volta para a superação dos limites da própria história da arte, das polaridades a partir das quais se construiu boa parte de nossa cultura ocidental, do *ethos* apolíneo e do *pathos* dionisíaco. Sem opor forma e conteúdo, as Pathosformel se situam e, ao mesmo tempo, criam um espaço fundamental no pensamento de Warburg: o espaço do intervalo, protagonizando “um movimento de oscilação pendular entre dois polos distantes, o da prática mágico-religiosa e o da contemplação matemática” (AGAMBEN, 2009, p. 139).

Esse pensamento do intervalo, do que vai além das simples fraturas, é visto por Agamben como a grande contribuição da “ciência sem nome” warburgniana, que deve permanecer sem nome

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome”, Trad. Cezar Bartholomeu. in: *Arte & Ensaios*, 19, 2009

até o dia em “que terá posto abaixo as falsas divisões e as falsas hierarquias [...] essa fratura que separa, em nossa cultura, a poesia e a filosofia, a arte e a ciência, a palavra que “canta” e a que “recita” (AGAMBEN, 2009, p.141).

A ideia da “imagem sobrevivente” é utilizada para se referir à operação de Warburg sobre as imagens por Georges Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente* (2007)¹¹. Cada imagem que irrompe, que surge e que passa a compor o Atlas é vista como um instante de memória do tempo, do desenrolar da história e, por isso, como um instante de sobrevivência, onde aquelas imagens são reafirmadas contra o seu desaparecimento e passam a afetar quem se encontra diante delas.

Diante da questão fundamental “quais são as formas corporais do tempo sobrevivente?”, Didi-Huberman apresenta como resposta o conceito de pathosformel. As imagens como pathosformel seriam aquelas que sobrevivem carregadas de tempo, e em movimento, pensadas a partir de um duplo regime.

Pathosformel nos diz, em efeito, que a imagem foi pensada por Warburg conforme um duplo regime, conforme a energia dialética de uma montagem de coisas que são pensadas, geralmente, como contraditórias: o pathos com a fórmula, [...] a força com a forma, a temporalidade de um sujeito com a espacialidade de um objeto (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 198)

Em outro momento ainda diz Didi-Huberman, “a pathosformel será então um traço significativo [...] o lugar onde a imagem se bate, se mede, se debate na polaridade das coisas. Este debate – elemento de tensões, recipiente de contradições – é onipresente na obra de Warburg” (DIDI-HUBERMAN, 2007 p. 199).

Didi-Huberman lembra que a ambição teórica da Pathosformel foi medida pelo risco assumido por Warburg ao “manter e não resolver as múltiplas polaridades da imagem antiga, considerada sob o ângulo das suas sobrevivências” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 199 e 200). O movimento essencial do pensamento warburgniano é capturado por Didi-Huberman quando ele se debruça sobre a ideia de intricação, revelando o lugar da Pathosformel como “uma configuração onde as coisas heterogêneas, vistas como inimigas, são colocadas juntas: jamais sintetizáveis, mas impossíveis de se separar umas das outras” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 201). A imagem como Pathosformel se constitui a partir da tensão entre essas polaridades. Uma imagem como a da ninfa, por exemplo, se constitui a partir de uma coexistência de causas exteriores (o vento sobre o cabelo da ninfa) com motivos psíquicos (o desejo que anima a ninfa).

A imagem poética, quando vista na sua complexidade, se constitui como uma pathosformel. Ela se forma a partir de uma coexistência de contrários; feita naturalmente de palavras, logos,

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante*, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. 1ªed. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007

construída racionalmente, a imagem poética complexa sempre preserva algo que nos escapa, um lugar arrebatado pelo mito, pelos abismos, que se deixa atravessar pelo mistério. “Os movimentos, as emoções 'fixadas como por encantamento' e através do tempo: esta é a magia que figura nas Pathosformel, de Warburg”. (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 202). Somente quando habita este espaço de tensões dialéticas é que a imagem poética pode ser, como diz Didi-Huberman, a imagem sobrevivente.

As sobrevivências encarnam as fórmulas primitivas capazes de agitar o presente dos nossos próprios gestos, como escreveu tão bem o contemporâneo de Warburg, Rainer Maria Rilke: “e portanto, esses seres do passado vivem em nós, no fundo dos nossos desejos, no batimento do nosso sangue. Eles pesam sobre nosso destino. Eles são esse gesto que volta da profundidade do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 202).

É a partir deste lugar da sobrevivência das imagens do passado que voltam e afetam o tempo presente que buscamos neste trabalho discutir a obra poética de Dora Ferreira da Silva.

Muito mais do que oferecer respostas e conclusões, deixamos espaço para que novas perguntas surjam e continuem a colocar em movimento a sua poesia e seu constante “pensar o mito” por meio de imagens que pulsam em uma zona de indefinição que indetermina, ao situarem-se entre a luz e a obscuridade, entre a vida e a morte, entre o visível e o invisível, mas também fascina no horizonte de uma recomposição dialética a unir, em um mesmo canto, sensibilidade e intelectualidade, emoção e pensamento, transcendência e palavra.

Capítulo 1: A Sibila Estrangeira

Na semântica de “estrangeiro”, tanto quanto na de “exílio”, há um claro jogo opositivo entre o cá e o lá. Jogo que serve para subsumir uma essencial oposição entre o ser e o estar: o estrangeiro está num lugar de onde não é; daí o seu sentimento de exílio. Ao dar o título que deu a este volume, Dora Ferreira da Silva quis possivelmente sublinhar uma condição existencial que não é apenas dela, mas dos poetas da modernidade. Disse-o Baudelaire, o fundador; quando se viu como um albatroz “exilado no chão” e reservou compensativamente para si um lugar no Céu, entre as “santas Legiões”.

José Paulo Paes

1. Dora e a modernidade poética

Grécia III

*Ele e eu concordamos. As Korai arcaicas
são as mais belas com seu sorriso
perto da fealdade. Um riso um rictus um rito
divino definitivo. Tranças enrodilhadas
sobre seios duros. Peplos ondulados
cabelos emoldurando rostos ovalados.
Museu da Acrópole: mistério branco.
Aqueles presenças vulcânicas
provocam medo ensimesmamento.
De quem o sorriso? O belo quase te horripila
ambígua te sentes – nem mesmo sabes se olhas
ou se és olhada. Se é tua alma que estremece
nas túnicas nos lábios repuxados ou se o desafiante
mármore te provoca para um jogo antigo e obstinado.*

(SILVA, 1999, p. 403)

Este poema de Dora Ferreira da Silva, publicado no livro *Poemas em Fuga*, presente na sua *Poesia Reunida* (1999), sugere-nos algumas imagens e lugares poéticos que sinalizam a modernidade de sua poesia.

“A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade

é o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2010, p. 35). Com essas palavras Charles Baudelaire define a modernidade em *O Pintor da Vida Moderna*¹ a partir de uma análise feita por ele da obra e personalidade do pintor Constantin Guys. Capaz de capturar o espírito de seu tempo, extraindo o eterno que há no transitório, Guys seria portador de uma incrível sensibilidade, combinada a uma ingenuidade quase infantil que o fazia maravilhar-se de forma renovada diante do mundo, além de um espírito constantemente curioso. A combinação de tais características somadas ao anonimato no qual ele preferia ser mantido e ao fato de nunca ter propriamente estudado arte, faziam de Guys o mais habilidoso pintor de sua época, segundo o poeta francês.

Assim como Guys, o verdadeiro artista moderno, para Baudelaire, não se furta à representação do presente, sabendo capturar o que seria a essência do belo: o eterno do transitório. “O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é muito difícil de ser determinada, e de um elemento relativo, circunstancial, que será [...] a época, a moda, a moral, a paixão” (BAUDELAIRE, 2010, p. 17).

Antes de qualquer análise de caráter mais formal, as imagens desse poema de Dora nos sugerem uma relação que se estabelece entre duas pessoas, o eu lírico e uma outra pessoa apenas identificada por “ele”, com um objeto artístico do período arcaico grego: as korai arcaicas. Estátuas feitas em mármore que representam mulheres, as korai (do grego, mulher jovem, outro nome para a deusa Perséfone quando menina) são contempladas e admiradas pelo seu aspecto próximo da fealdade, o que faria delas ainda mais belas. A construção imagética que vai sendo feita pelo poema, com versos de perfeito ritmo e fina melodia, caso de “Um riso um rictus um rito”, onde ocorre a repetição da sílaba “ri”, e outros de expressiva associação de palavras, como “divino definitivo”, vão aos poucos inserindo o poema em uma crescente. Da simples contemplação inicial e corriqueira de duas pessoas, os versos elevam-se em adjetivações nobres, “tranças enrodilhadas”, “cabelos emoldurando rostos ovalados”, “presenças vulcânicas”, em sentidos declaratórios, “Museu da Acrópole: mistério branco”, e em diversas cesuras atuando em conjunto com as constantes versuras. O poema também interpela o leitor, “De quem o sorriso?”, ele pergunta, e, aos poucos, é como se uma série de imagens de tom elevado e nobre que atuam na descrição da estátua tentassem capturar a essência do belo, que estaria, como nos diz o poema, próxima da fealdade, a tal ponto que “o belo quase te horripila”, e o simples e transitório ato de contemplar uma obra artística se transforma neste poema em todo um mundo que fala através da estátua, que sobrevive e que declara seu mistério. Diante da espectadora ambígua, atormentada, tocada pela obra de arte, que “nem mesmo sabes se olha ou se és olhada”, arrancada de sua simples postura contemplativa, a korai arcaica

¹ BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida moderna*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010 (Coleção Mimo, 7)

talhada em mármore atinge uma eternidade de quem continua a provocar quem a vê para um jogo antigo e obstinado. Jogo que insiste e que resiste.

Quando se fala em modernidade poética, no entanto, é preciso pensar no uso e possíveis sentidos para a palavra “modernidade”, assim como fez Baudelaire. No ensaio “História literária e modernidade literária”², Paul de Man faz justamente uma reflexão a respeito da palavra modernidade, vista por ele não como uma palavra propriamente moderna, ou seja, usada nas épocas recentes. Seu uso remontaria pelo menos ao final do século V, onde a modernidade na literatura, ou modernidade literária, já era um “projeto” a ser alcançado por poetas e escritores.

É talvez um pouco desconcertante saber que o uso da palavra remonta aos finais do século V da nossa era e que não existe nada de moderno no conceito de modernidade. É ainda mais perturbador descobrir o exército de complicações que nos cerca mal é tentada uma definição conceptual do termo, especialmente a respeito da literatura. Cedo se é forçado a recorrer a formulações paradoxais, tais como definir a modernidade de um período literário como o modo como tal período descobre a impossibilidade de ser moderno (MAN, 1999, p. 166).

Paul de Man tenta construir, a partir dos conceitos elaborados por Nietzsche em *Segunda Consideração Intempestiva*³, uma ideia de modernidade que se aproxima não da história, mas da noção de vida. A vida para Nietzsche estaria ligada à capacidade de esquecer, de libertar-se do passado e habitar de forma plena e criadora um presente. Uma das desvantagens da história para a vida seria a de justamente impedir que o homem exerça sua capacidade plena de criação e existência no presente, o que Nietzsche coloca como característica dos animais, por exemplo, e permaneça preso a lembranças, conceitos ou ideias de um mundo que já ficou pra trás.

O homem diz: “eu me lembro”, e inveja o animal que imediatamente esquece e vê todo instante realmente morrer imerso em névoa e noite e extinguir-se para sempre. Assim o animal vive a-historicamente: [...] não esconde nada e aparece a todo momento plenamente como o que é, ou seja, não pode ser outra coisa se não sincero (NIETZSCHE, 2003, p. 08).

É no presente absoluto que viveria o homem de ação, aquela que se esquece das outras coisas para poder dedicar-se a uma específica, para poder mergulhar na mais plena atividade de criação. A tarefa a que se dedica esse homem de ação nietzschiano é o que Paul de Man vai chamar de o impulso radical que estaria por trás de toda modernidade genuína “quando esta não é um mero sinônimo descritivo da contemporaneidade ou de uma moda efêmera” (MAN, 1999, p. 169).

² MAN, Paul de. “História literária e modernidade literária” in: *O Ponto de Vista da Cegueira*. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 1999

³ NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva*. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad. Marco Antônio Casanova. RJ: Relume Dumará, 2003

No entanto, o habitar de forma absoluta o presente não é algo tão simples e o próprio Nietzsche, como lembra Paul de Man, reconhece essa dificuldade ao falar da cadeia que nos prende ao passado, da qual não podemos facilmente nos libertar.

Homens ou épocas, que servem desta maneira à vida, ao julgarem e aniquilarem um passado, são sempre homens e épocas perigosos e arriscados. Pois porque somos o resultado de gerações anteriores, também somos o resultado de suas aberrações, paixões e erros, mesmo de seus crimes; não é possível se libertar totalmente desta cadeia. [...] (NIETZSCHE, 2003, p. 31).

Diante dessa cadeia que nos prende ao passado, o modo de agir no presente, segundo Nietzsche, que conserve apenas a história que sirva à vida é aquele que se dá de maneira intempestiva, o que seria, nas suas palavras, um agir “contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperemos, em favor de um tempo vindouro” (NIETZSCHE, 2003, p. 07).

Quando se age de forma intempestiva, o passado não apareceria como uma “vida mumificada”, “envolvida em um cheiro de mofo”, e sim como algo válido, que serve à vida, capaz de romper com um cenário onde “[...] nós somos sem cultura, mais ainda, estamos estragados para a vida [...] e não temos até agora nem mesmo o fundamento de uma cultura, porque não estamos convencidos de termos uma vida verdadeira em nós” (NIETZSCHE, 2003, p. 94).

Algum dia talvez seja possível colocar a nossa meta, passo a passo, mais elevada e mais distante, algum dia talvez conquistemos o direito de sermos louvados pela recriação, em nós, de forma tão frutífera e grandiosa do espírito da cultura romano-alexandrina – também por intermédio de nossa história universal – a fim de, então, como a recompensa mais nobre, podermos nos colocar a tarefa ainda mais violenta de dar um passo atrás deste mundo alexandrino, de ansiar para além dele e buscar nossos modelos de uma visão corajosa no mundo originário dos grandes, naturais e humanos gregos antigos. Entretanto, também encontramos lá a efetividade de uma cultura essencialmente a-histórica e de uma cultura que é, apesar disto ou muito exatamente por isto, indescritivelmente rica e plena de vida (NIETZSCHE, 2003, p. 70 e 71).

A modernidade, a partir de Nietzsche e Paul de Man, se coloca cada vez mais como uma ideia complexa que revela a própria complexidade da literatura. Quando o artista afirma a sua modernidade, logo descobre estar repetindo um gesto que já foi de outro. “Quanto maior é a rejeição de tudo o que veio antes, maior é a dependência em relação ao passado” (MAN, 1999, p. 183), nos lembra Paul de Man.

Logo no primeiro verso de “Grécia III”, o poema anuncia uma presença em situação dialógica com algo que representa o próprio passado: ele e eu diante de uma *korai* arcaica. O eu, neste caso, parece ser a própria poeta que, em companhia de alguém, vê algo. Mas pode ser também qualquer outra pessoa, partindo do fato de que o eu, principalmente a partir da modernidade, se

revela uma instância instável no poema pela sua ambiguidade originária.

Sobre a problemática do eu na poesia moderna, Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*⁴ vai afirmar que quem transforma, quem age na matéria poética na modernidade, não é mais o eu pessoal do artista, como acontecia no Romantismo. O poeta na poesia moderna valeria, segundo o autor, enquanto inteligência que poetiza, não mais como pessoa particular. Friedrich constrói um modelo para toda a poesia moderna que se caracterizaria, dentre outras coisas, por essa ausência do eu, que levaria a uma desumanização da poesia moderna e também a uma perda da representação. Se até o início do século XIX, a poesia, para ele, achava-se no âmbito da ressonância da sociedade

em seguida, porém, a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição ; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes (FRIEDRICH, 1978, p. 20).

A partir de então a lírica, para Friedrich, levaria em consideração apenas o que lhe sugere “uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia” (FRIEDRICH, 1978, p. 20).

A recusa da representação e o distanciar-se da sociedade como características da poesia moderna são contestadas por Alfonso Berardinelli em “As muitas vozes da poesia moderna”⁵. Berardinelli vai valer-se de Eric Heller e da sua obra “A aventura da poesia moderna” para mostrar uma visão completamente oposta à que Friedrich tem da poesia moderna. Heller não vê um ponto de ruptura entre o que ele chama de grande poesia e a realidade, pelo contrário, para ele, toda grande poesia é, em alguma medida, realista e social.

Seja lá o que faça, a poesia não pode senão confirmar a existência de um mundo significativo, mesmo quando denuncie a falta de sentido deste. Poesia significa ordem, mesmo quando lance a denúncia do caos; significa esperança, ainda que com um grito de desespero. A poesia diz respeito à real estatura das coisas; portanto, toda grande poesia é realista (HELLER, 1965, p. 253 *apud* BERARDINELLI, 2007, p. 31).

Para Heller, a poesia moderna teria sonhado o sonho de uma devastadora pureza rapidamente estilhaçado. No entanto, à uma primeira fase, seguiria-se uma outra onde os poetas teriam despertado para um novo interesse pela realidade. Heller fala de um “novo realismo

⁴ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curioni e Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

⁵ BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

poético”, onde o interesse do poeta pelo lugar e pela estatura do homem no mundo real estaria presente em poetas como Rilke.

O caso de Rilke é sem dúvida o mais desconcertante de todos. Seu “realismo” é na verdade forçado e em geral pouco firme: antes dele, expressões como “talvez” e “pode ser” jamais tinham tido tanta importância na linguagem poética. No entanto as Elegias de Duino zarpam em busca do homem, não da beleza devoradora da vida [...] Que a poesia só possa ser recuperada pela retomada do significado e do sentido é, de modo paradoxal, o ponto de partida da fase final da poesia rilkeana (HELLER *apud* BERARDINELLI, 2007, p. 32).

Em relação a essas tendências ditas anti-realistas da poesia moderna, podemos lembrar o que disse Adorno em seu “Discurso sobre lírica e sociedade”⁶, onde ele vê essas tendências, antes de tudo, como forma de resistência ao universo da reificação e utiliza o exemplo de Rilke, mais propriamente do culto rilkeano, para se referir a esse protesto contra a existência reificada que seria protagonizado pela lírica na modernidade.

A idiossincrasia do espírito lírico diante do predomínio das coisas é uma forma de reação à reificação do mundo, [...] O culto rilkeano das coisas também se situa no âmbito de tal idiossincrasia, como tentativa de acolher e dissolver as coisas estranhas na pura expressão subjetiva, de conferir-lhes metafisicamente o seu estranhamento; e a debilidade estética desse culto das coisas, o gesto ostensivamente misterioso, a mistura de religião e de artes decorativas, revela ao mesmo tempo a violência real da reificação que já não se deixa acolher na mente e que nenhum sopro lírico pode dourar (ADORNO *apud* BERARDINELLI, 2007, p. 33).

A lírica é, para Adorno, essencialmente social. A desconfiança daqueles que veem a lírica como algo oposto ao social se sustentaria, segundo ele, na noção de que a lírica deve permanecer desvencilhada do peso da objetividade, livre da coerção da práxis dominante, pois só assim ela seria uma alternativa ao modelo de sociedade autoritário e excludente da modernidade. O fato é que Adorno encontra justamente na resistência da lírica à reificação, à materialização das relações humanas, o seu caráter social.

Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens (ADORNO, 2003, p. 69).

Diante dessa concepção adorniana parece existir, no entanto, sempre a necessidade de uma “fuga”, de um “refúgio” a ser protagonizado pela lírica como condição de sua resistência. É como

⁶ ADORNO, Theodor W. “Discurso sobre lírica e sociedade” in: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003

se a lírica apenas resistisse e se fizesse social ausentando-se da história, esboçando esse movimento de fuga. Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia*⁷ realiza um movimento bastante próximo ao de Adorno a respeito da resistência da poesia. No quinto ensaio do livro, “Poesia-Resistência”, o autor recupera o cenário hostil e desfavorável da sociedade de mercado onde a poesia encontraria diferentes formas de resistência refugiando-se no passado, pela via do mito, ou projetando-se para um futuro, pela dimensão utópica.

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia (BOSI, 2000, p. 169).

A poesia que busca o mito como resistência seria aquela que não encontra sentidos na ordem burguesa e busca redescobrir as fontes não contaminadas, o mito, o rito e o sonho, de modo que estas possam trazer de volta ao tempo presente tudo aquilo que ele perdeu.

Memória e Inconsciente são palavras-chave desta poesia que, além dos mitos que ressacralizam a memória mais profunda da comunidade, “trabalha a linguagem da infância recalçada, a metáfora do desejo, o texto do Inconsciente, a grafia do sonho [...] A poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam” (BOSI, 2000, p. 174).

No contexto brasileiro, Bosi dá como exemplo Manuel Bandeira que se fascinava pela infância justamente pelo “puro sabor da memória pela memória” e de Jorge de Lima que profundamente “místico revivia na linguagem a matéria amada”.

A poesia de Dora Ferreira da Silva e este poema em particular, ao estabelecer um diálogo com as korai arcaicas, reativa pelas suas imagens poéticas a memória e o inconsciente de um tempo outro povoado por mitos, assim como o tempo da infância. A interpelação das korai já anuncia, neste sentido, o caminho por meio do qual a poesia de Dora resiste, um caminho que passa pelo mito, mas não por um refúgio neste último, e sim por um constante diálogo “intempestivo”, como nos disse Nietzsche, com ele.

Para além da discussão a respeito do caráter social ou não da lírica moderna, a simples associação feita por Friedrich da perda da representação com a perda do eu nesta poesia também é vista como apressada por Paul de Man, que estabelece um diálogo crítico com Friedrich no ensaio “Poesia lírica e modernidade”⁸.

Friedrich, segundo Paul de Man, centraria seu estudo da lírica moderna na noção de

⁷ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

⁸ MAN, Paul de. “Poesia lírica e modernidade” in: *O Ponto de Vista da Cegueira*. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 1999

obscuridade. Esta seria a característica principal da lírica do século XX, segundo Friedrich, ocasionada justamente pela perda do poder representacional da poesia. Longe da realidade, apartada do mundo, a poesia se tornaria cada vez mais alheia à própria compreensão, fechando-se em uma dimensão puramente ontológica e ideal. Mas a questão que se coloca para Paul de Man é que

Friedrich não apresenta quaisquer razões teóricas para explicar porque estão ligadas a perda da representação (seria mais exato falar de um pôr em questão ou de uma ambivalência da representação) e a perda do eu (com uma restrição análoga). Dá em vez disso uma explicação grosseira, irrelevante e pseudo-histórica desta tendência, vendo nela uma mera fuga a uma realidade tornada supostamente cada vez mais desagradável a partir de meados do século dezenove (MAN, 1999, p. 194).

A obscuridade e o falar de forma enigmática são colocados no centro da análise de Friedrich. Elas estariam presentes, por exemplo, em autores como o Rilke dos últimos tempos, Apollinaire, Saint-John Perse, García Lorca e T. S. Eliot. O poeta obscuro conduziria, segundo o autor, ao caráter dissonante de uma poesia que fascina e, ao mesmo tempo, desconcerta o leitor.

A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. “A poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida”. Observou T. S. Eliot em seus ensaios. Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral (FRIEDRICH, 1978, p. 15).

No desejo de fazer-se autossuficiente, a poesia assumiria várias formas em que se podem ver traços de origem arcaica e mística em contraste com uma aguda intelectualidade. Autossuficiente, a poesia do século XX criaria a sua própria realidade, ou melhor, recriaria o real.

Em Novalis, segundo Friedrich (1978), a “disposição neutra do sujeito lírico” já começaria a se desenhar no lugar do sentimentalismo que predominava até então. A “ponderação fria” adquire grande importância para o ato poético que realiza a “mistura do heterogêneo” na sua “defesa contra a vida habitual”. No mundo dos hábitos, o poeta também não pode mais viver, pois é como um mago. A poesia começa, já no Romantismo, a ser bastante associada à magia como era em antigas tradições. No entanto, “a magia poética é severa, é uma fusão da fantasia com a força do pensamento, é um operar” (FRIEDRICH, 1978, p. 28).

Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia linguística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual (FRIEDRICH, 1978, p. 29).

A importância dada à linguagem, ao intelecto e a construção racional da poesia, determinariam, segundo Friedrich, que entre Apolo e Dioniso a lírica moderna estivesse mais próxima de Apolo.

O encantamento que pode emanar de poesias modernas é refreado pelo homem. Acima de suas dissonâncias e obscuridades domina Apolo, a clara consciência artística. Já desde inícios do século XIX, a emoção inspiradora tinha perdido prestígio, como única legitimação da qualidade poética (FRIEDRICH, 1978, p. 162).

A inspiração seria encarada, neste sentido, com desconfiança pelos líricos europeus. O processo de despersonalização do sujeito poético aproximaria a sua atuação da ciência e Friedrich não hesita em dizer que os líricos contemporâneos são aqueles que falam de seu “laboratório”, de “operar”, da “álgebra”, do “cálculo” do verso (FRIEDRICH, 1978, p. 163).

A exploração da “magia da linguagem”, segundo Friedrich, produziria também certo efeito hipnótico, aproximando-se dos procedimentos musicais onde, a exemplo do que ocorre com a poética de Valéry, a atitude espiritual se transforma em canto.

A linguagem, obedecendo seu próprio impulso combinatório, produz um sentido não interpretável, mas penetra agudamente no ouvido [...] procedimento afim com o da música, só possível numa lírica que maneja a linguagem sobretudo como potência sonora (FRIEDRICH, 1978, p. 183).

Com a tradição, os poetas modernos manteriam uma dupla relação. Por um lado, a regra é romper com a tradição e com todo o conhecimento acumulado. Por outro, a lírica moderna é marcada por uma sensibilidade a todas as literaturas e religiões. “A lírica moderna está rica de versos plenos de ressonâncias, de um patrimônio universal poético, mítico e arcaico” (FRIEDRICH, 1978, p. 168). Friedrich diz que essa retomada de motivos, no entanto, não provém de um vínculo autêntico com a tradição, pois para que esse existisse deveria existir também o “sentir-se à vontade em uma época histórica unitária e conclusa em si” (FRIEDRICH, 1978, p. 168).

As imagens deste poema de Dora, no entanto, não parecem responder a esses esquematismos da análise de Friedrich. O eu continua a aparecer no poema, embora de outra forma. Apesar do eu ser o responsável pela ação de olhar as Korai, o efeito que as estátuas causam em quem as olha ganha uma dimensão muito maior ao longo do poema do que a ação do sujeito em olhar. Se repararmos em todo o poema, os sentimentos desse eu não são revelados de forma clara. É sempre a estátua que provoca as diferentes sensações em um sujeito que não sabe sequer definir o que sente. Dessa forma, o eu não é retirado do poema e sim sua dimensão sobre a matéria poética e sua relação com ela é que se faz outra. O eu, na poesia doriana, não é aquele que se declara no poema, é aquele que declara algo que lhe é comunicado pelo poema, sendo protagonista de uma espécie de diálogo que se estabelece com imagens onde atuam diversos tempos.

Neste sentido, a poesia de Dora não vive um impasse entre a inteligência que poetiza e a pessoa particular no poema, esse impasse não se coloca em sua obra. O eu neste poema é a

inteligência que poetiza, porque é ele que realiza a construção formal do poema, mas também é a pessoa particular que vê a estátua e partilha sua ambiguidade diante dela com o leitor. Só essa imagem do eu no poema já permite antever a profunda relação entre a poética romântica e moderna, e não uma ruptura entre elas, sinalizando a complexidade que atravessa a modernidade poética.

As imagens do poema tampouco parecem anunciar uma perda da dimensão representacional e um distanciamento da sociedade. Ao invés de uma perda, o poema parece nos falar de uma outra forma de representação que passa pelo diálogo entre diversos tempos, dessa forma, no poema, duas pessoas olham do presente para uma estátua arcaica, mas esses tempos que poderiam parecer muito bem delimitados, vão se confundindo ao longo dos versos a tal ponto que quem olha não sabe mais se olha ou se é olhada. O poema constrói um cenário onde o passado atua sobre o presente e o presente sobre o passado. Diante da força da estátua, do transbordamento de sua presença, e isso se nota pela expressividade sonora de versos como “um riso um rictus um rito/ divino definitivo”, e no movimento onde essas figuras do passado se transportam para o presente, a ponto do poema se referir a elas como “presenças vulcânicas”, a relação com a tradição não se faz superficial, não havendo espaço para uma transcendência vazia. De forma bastante próxima do papel que desempenham os motivos do passado na poesia de Saint-John Perse, em *Dora*, eles também parecem “derivar da intenção de produzir, por meio de palavras buscadas o mais longe possível, uma magia de sons e imagens de encanto lírico sempre elevado” (FRIEDRICH, 1978, p. 168).

A noção de obscuridade e do falar enigmático também não se sustenta por muito tempo neste poema. Ao invés de obscuras, as imagens parecem transmitir certo mistério poético. A própria perturbação do presente pelo passado de que nos fala o poema é um mistério pela sua própria forma de existência, não porque esconda algo. É como se o mistério fosse a ausência mesma de mistério. Como é possível que algo tão antigo estremeça a alma do sujeito que o contempla? O mistério é declarado pelo próprio poema. “Museu da Acrópole: mistério branco”. O branco, ao mesmo tempo que remete ao mármore, também sugere certa transparência e clareza, de modo que os versos antes de se encerrar em si mesmos parecem convidar o leitor para atravessá-los.

As categorias separadas por Friedrich vão, dessa forma, coexistindo no poema. Não se trata aqui de uma interioridade neutra em vez de sentimento, mas de uma interioridade neutra que coexiste com o sentimento. Também não parece existir uma escolha definitiva por Apolo, mas sim uma realidade poética que se coloca entre Apolo e Dionísio, pensando a extrema divergência desses opostos e também o ponto em que eles coincidem, pois se o poema anuncia uma clareza formal e linguística, explorando a magia da linguagem com procedimentos musicais, “Um riso um rictus um

rito”, “Peplos ondulados/cabelos emoldurando rostos ovalados”, ele também conjuga mistérios, “nem mesmo sabes se olhas ou se és olhada”.

Da mesma forma que as fronteiras entre uma poética romântica e uma poética moderna não ficam tão claras a partir deste poema, talvez porque a poética moderna atue justamente no sentido de borrar essas fronteiras e divisões, indo além delas, o não sentir-se à vontade em uma época histórica, como diz Friedrich, não parece determinar necessariamente uma não contemporaneidade com essa época.

Giorgio Agamben no ensaio *O que é o contemporâneo*⁹ nos sugere uma abordagem mais complexa em torno dessa questão. Praticamente invertendo o que nos diz Friedrich, para Agamben, pertenceria ao seu tempo “aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual [...]” (AGAMBEN, 2009, p. 58). O não sentir-se à vontade em uma época histórica seria, neste sentido, o que faz de alguém contemporâneo e não o contrário, pois é justamente esse deslocamento, essa distância que se coloca em relação ao presente, que faria com que o sujeito percebesse melhor o seu tempo do que outros imediatamente identificados com a sua época.

Na relação com o seu tempo, o poeta teria um papel fundamental, devendo perceber não as luzes, mas sim as trevas da época. “Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra [...] é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 63 e 64).

A partir destas reflexões, o poema de Dora ao não coincidir imediatamente com sua época, trazendo um diálogo com uma imagem arcaica, se faz, na leitura de Agamben, contemporâneo a ela, de modo que a distância colocada em relação ao presente, posteriormente anulada na construção do poema, apenas desperte mais sentidos de compreensão para a perturbação, por exemplo, que o passado ainda provoca no homem e na sociedade atual. Tal perturbação entre as épocas reflete o movimento em que o contemporâneo se escreve no presente assinalando-o, antes de tudo, como arcaico. O contemporâneo é capaz de perceber “no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico” (AGAMBEN, 2009, p. 69). Arcaico, como lembra Agamben, significa próximo de arké, isto é, da origem, uma origem complexa, que não está situada no tempo cronológico, mas que é “contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste” (AGAMBEN, 2009, p. 69). O presente se faz como o ponto em que a proximidade com a origem pulsa com mais força. Entre o contemporâneo e o arcaico haveria um compromisso secreto que faria

⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009

com que a chave do primeiro estivesse justamente no imemorial e no pré-histórico.

É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la [...] A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos (AGAMBEN, 2009, p. 70).

No contemporâneo se dá uma “relação especial entre os tempos” (AGAMBEN, 2009, p. 71), entre as gerações. A contemporaneidade por excelência é, como lembra Agamben, o “tempo-de-agora”, o *kairos*, o tempo cronologicamente indeterminado, que escapa das dimensões cronológicas, e que tem, assim como as imagens poéticas de Dora, a “capacidade singular de colocar em relação consigo mesmo todo instante do passado” (AGAMBEN, 2009, p. 70).

2. Dora e a recente poesia brasileira

Ao revelar em sua poesia a complexidade que caracteriza a modernidade poética, Dora Ferreira da Silva encontra alguns interlocutores na recente poesia brasileira, mas também parece se distanciar de algumas tendências. O crítico e filósofo Benedito Nunes busca traçar uma espécie de panorama para a recente poesia brasileira, incluindo o nome de Dora Ferreira da Silva, no ensaio “Recente poesia brasileira: expressão e forma”¹⁰. Ao falar sobre os traços unificadores da poesia nos anos 80, depois de realizar um percurso histórico que vem desde os anos 50 com a poesia concreta, passando pelo que o autor chama de virada política de 64, marcada pela contracultura, tropicália e pela poesia marginal, Benedito Nunes elenca algumas características marcantes ou tendências principais da poesia na década de 80.

Em um primeiro momento, ele destaca as vozes da poesia recente que estão fora do ciclo histórico das vanguardas, “livres das arregimentações vanguardistas” do modernismo e do

¹⁰ NUNES, Benedito. “Recente poesia brasileira” in: *A chave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

concretismo. “Fora do ciclo histórico das vanguardas, já não se acham mais sob a urgente pressão da busca do novo – o império da tradição moderna – as melhores vozes reflexivas da poesia recente” (NUNES, 2009, p. 167). Entre essas vozes reflexivas, Benedito Nunes insere Dora Ferreira da Silva ao lado de outros nomes que conviveriam num regime de “pluralismo estético”.

No contexto desse pluralismo, ele busca apresentar as linhas características da poesia recente que configuram seu híbrido perfil poético. Seriam elas: a “tematização reflexiva da poesia ou a poesia sobre poesia, a técnica do fragmento, o estilo neorretórico e a configuração epigramática” (NUNES, 2009, p. 168).

No que diz respeito à tematização reflexiva da poesia recente, Benedito Nunes lembra que sendo herdeiros inevitáveis da tradição, os poetas recentes dialogam com ela e refletem sobre a palavra poética em termos específicos onde, em alguns desdobramentos, “retrai-se a reflexão ao fácil, e desconfiando do profundo, repudia-se os rituais literários, as motivações secretas e os alvos metafísicos” (NUNES, 2009, p. 169). Ocorreria assim uma transposição da poesia da poesia para a tônica do humor e a técnica do fragmento que se constitui na forma inacabada, no instantâneo lírico, no registro anedótico, configurando uma tendência lúdica apontada por Benedito Nunes como um dos aspectos mais ostensivos da poesia brasileira da década de 80. Em oposição a essa tendência lúdica, a poesia recente apresenta outros caminhos para refletir sobre a palavra poética e dialogar com a tradição, caminhos onde não há uma recusa dos alvos metafísicos e motivações secretas e, ao invés de uma desconfiança do profundo, o que se realiza é uma entrega a ele.

Por esses caminhos parece passar a poesia de Dora Ferreira da Silva, Orides Fontela, Hilda Hilst, e de alguns nomes anteriores aos anos 80, como Jorge de Lima, Cecília Meireles, dentre outros.

O diálogo com a tradição¹¹, visto por Benedito Nunes como uma das características dos poetas recentes, que se manifesta ou de forma lúdica ou de forma mais profunda e metafísica, também é lembrado por Goiandira Camargo no ensaio “Subjetividade e experiência de leitura na poesia lírica brasileira contemporânea”¹², onde a autora constrói uma relação entre a experiência de leitura do legado da tradição literária e a subjetividade na poesia lírica brasileira contemporânea.

¹¹ No espaço de sua própria obra, Dora mantém um diálogo muito peculiar com a tradição literária, artística e de pensamento. Diversos poemas interpelam, desde o título, nomes como Clarice Lispector, Cecília Meireles e Anaís Nin, além de Guimarães Rosa, Rainer Maria Rilke, Friedrich Hölderlin, Fernando Pessoa, T. S. Eliot, Ezra Pound, Ingmar Bergman, C. G. Jung, entre outros. Esse diálogo parece indicar um espaço de interlocução mantido entre a obra poética de Dora e outras obras importantes da literatura ou das artes em geral, inclusive brasileiras, que tiveram certa influência na construção de sua poesia ou mesmo partilham de ideais e sensibilidades próximas.

¹² CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. “Subjetividade e experiência de leitura na poesia lírica brasileira contemporânea” in: Célia Pedrosa e Ida Alves (org.) *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008

Ao entender a poesia como podendo ser resultado de uma série de influências obtidas por intensa e continuada experiência de leitura, Goiandira solicita algumas ideias da tradição poética: a da poesia como construção, vinda de Mallarmé, da poesia como relação com a tradição, vinda principalmente de T.S. Eliot, de poesia como pesquisa, de Mário de Andrade, e do entendimento do poema como um corpo pulsante, que guarda “vozes outras”, como diz a autora, incluindo a do próprio poeta.

Pensar na leitura como algo que permite o “surgimento dialógico da historicidade literária no organismo do poema” (CAMARGO, 2008, p. 99) é tarefa à qual também se dedicou Célia Pedrosa em “Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência”, presente no livro *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Ao falar sobre o diálogo dos poetas atuais com a tradição, Pedrosa, lembrada por Goiandira, identifica um cenário no qual “o sujeito poético encena a memória do passado em pleno presente como forma de resistência [...] mesclando esses dois tempos no espaço da subjetividade, reduto ainda do lírico” (PEDROSA apud CAMARGO, 2008, p. 100). O ato de leitura do poeta deve assim ser entendido como “produção, reinvenção, apropriação criadora, o que implica também o comparecimento do mundo e suas circunstâncias, no resgate da 'qualidade histórica' que o poema deve ter” (CAMARGO, 2008, p. 100).

Alguns nomes da poesia lírica contemporânea brasileira como Manoel de Barros, Gerardo Melo Mourão, Orides Fontella e a própria Dora Ferreira da Silva, são lembrados pela autora para exemplificar essa poesia que se constrói a partir do diálogo com a tradição e da experiência de leitura. Esta última, “desde que não atrofie a poesia, privando-a de ser repositório das vivências do homem [...] constitui um material como qualquer outro na construção do poético” (CAMARGO, 2008, p. 106).

Uma experiência de leitura ajustada à experiência de vida é o que sugere Goiandira, sem esquecer que o ajuste entre uma coisa e outra é fino, delicado, mas, quando acontece, reserva obras literárias capazes de provocar tanto emoção (pela vida), quanto conhecimento (pela tradição que elas solicitam).

3. Fascinação do logos e pensamento do mito

*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).

Este poema de Dora, intitulado “Nascimento do Poema”, publicado em *Andanças*, primeiro livro da poeta, de 1970, presente na sua *Poesia Reunida* (1999), traz imagens que sugerem a passagem da poeta pelos caminhos que se opõem às vozes predominantes da poesia recente, de que nos falava Benedito Nunes. Em versos com expressivo sentido declaratório, o poema reflete sobre a própria poesia, sobre o fazer poético e sua origem. No entanto, a escolha pelo profundo, pelo mistério em si mesmo, se anuncia logo nos três primeiros versos que afirmam a necessidade do poema vir de longe, do vento mais antigo, das regiões distantes que são também as regiões de morte.

A relação com a tradição nos é sugerida pela imagem poética “vento mais antigo”. Uma relação que atravessa a obra de Dora referindo-se não só à tradição literária, como também a uma tradição onde se encontram nossas origens: o mundo dos gregos antigos. “Um hábito, talvez uma segunda natureza de todos os que têm o vício egrégio de conviver com mitos, com a circunstância inaugural daquele mundo vicioso [...] de ninfas e de fontes, de deuses e de musas [...] Como o Poema, a Grécia é hóspede e hospedeira permanente do Poeta” (MOURÃO, 1999, p. 31).¹³

¹³ MOURÃO, Gerardo Mello. “Poesia Poeta Poema” (introdução a Dora Ferreira da Silva) in: SILVA, Dora Ferreira. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999

Constantemente chamado pela poeta, no sentido de afirmá-lo contra o seu desaparecimento, o mundo grego surge em poemas como “Grécia”, presente no livro *Poemas em fuga*, de 1997, onde a figura do próprio poeta aparece em meio à paisagem do Oráculo de Delfos, espreitada talvez pelo próprio Apolo, mas insistindo em permanecer só para alcançar aquele mundo de tantas vozes, capturando um sorriso do mármore, fazendo da pedra ausente, fria, distante, algo próximo, sensível, humano, nem que para isso fosse preciso, e de fato seria, passar pela morte. Morre-se diante do milagre, e morre-se para que o “milagre poético” aconteça.

*Louva esse tempo sem tempo
na escadaria do templo de Apolo.
Absorta ela escrevia
mas alguém a via e fixava.
Quente o dia ou a tarde. Pensamentos fluíam
com a fonte próxima. O auriga a transportava
severo imperturbável. Ela seguia sem medo
a melodia délfica. Vozes de outrora a enterneciam, havia um deus
à espreita. Talvez aquela mulher desadornada
o encantara: tez morena olhos grandes umbrosos
do Egito. Se ele aparecesse, fugiria
levada por um ser híbrido, de asas
tudo seria belo nesse dia de resina e poesia.
Estar só era preciso para ouvir o que ouvia
como quem morre ao captar
um sorriso do mármore.*

(SILVA, 1999, p. 403)

Neste poema e também em “Nascimento do poema” está sugerida para além da relação com a tradição, a forma como se dá essa relação. Ela passa por uma experiência decisiva para muitos poetas que dialogam com a obra de Dora: a criação poética que nasce a partir da experiência da morte. A filiação de Dora a uma tradição órfica, tradição a que também pertence uma poesia como a de Hilda Hilst, nos três versos curtos iniciais de “Nascimento do poema” já se deixa ver.

O poema deve vir impreciso porque dessa imprecisão depende a sobrevivência do seu mistério e a sua sobrevivência enquanto mistério naturalmente feito de imagens e palavras. Deve vir inesperado, como aquilo que não se controla, o poema inessário. Ao declarar o poema inessário

parece existir aqui uma afirmação da natureza do poema enquanto uma obra de arte que não possui uma função aparente, pois seus sentidos são essenciais.

Terminada a primeira estrofe feita de sete versos curtos, com *enjambements* sucessivos a reforçar o sentido declaratório do verso e suspender o seu sentido, de certa forma alimentando o mistério poético, a estrofe se eleva em perfeita harmonia melódica. Há uma associação de sons próximos, “venha vento venha”, “antigo impreciso inesperado incessário” “longe morte” “rosa riso”, anunciando o rito da forma para o qual desperta o poema que aparece na última estrofe.

A regularidade formal de sete versos se repete nas demais estrofes, assim como as interrupções de sentido e a exploração dos sons das palavras.

Interessante perceber o movimento deste poema que faz uma série de declarações, possivelmente ao leitor ou ao próprio poeta, onde a conjugação verbal “venha”, indica um movimento onde é o poema que vem e o poeta apenas espera o inesperado, pois não se sabe quando ele vem, e isso faz parte de seu mistério. Mistério que se acentua diante da imagem “morto e preservado”. Como algo morto pode estar preservado? Isso nos sugere mais uma vez a ideia das imagens que sobrevivem na poesia de Dora. Consideradas mortas, ausentes, invisíveis, o poema as interpela, chama por elas a todo momento, declara a sua ausência, a sua origem, para operar um mistério onde elas se fazem novamente possíveis. Neste sentido, está morto, mas preservado, porque apenas espera, intacto, adormecido, que algo o chame, “e então desperta”.

Se o profundo, o distante, a região da morte, foram até aqui interpelados pelo poema, na última estrofe ele desperta para os rituais literários, para a forma, que surge lúcida, tranquila. Os “:” colocados em seguida enfatizam a última declaração deixada pelo poema que sugere o mistério de uma poética situada em um “entrelugar”, entre vida e morte, luz e sombra, mito e logos, que realiza a coexistência desses contrários e, ao mesmo tempo, a sua distinção. Não por acaso, se faz o poema “senhor do duplo reino”, habitante dos limiares de cá e de lá, na região do duplo domínio da vida e da morte¹⁴. Ao nascer da experiência da morte ele vem coroado de sóis e luas, e é como se dos mistérios órficos ele despertasse para a aurora apolínea.

Sobre “O Nascimento do poema” também se debruça o filósofo tcheco naturalizado

¹⁴ Constança Marcondes César em “O poeta pensante de Dora Ferreira da Silva”, presente na *Poesia Reunida* (1999) de Dora, desenha um percurso espiritual da poeta que começaria já no primeiro livro com um poema dedicado a Koré. Os poemas em que aparece a figura da Koré são vários (“Koré IV, V, “Mãe e Filha”, “Koré”). Posteriormente, Dora reconhece, segundo Constança, o pertencimento a um duplo mundo ou duplo domínio, nos poemas dedicados a Orfeu e na tematização dos deuses da morte (“Orfeu, “Canto órfico I, II, III”, “Hades”, “Alba de finados” “Morte e medo”). Tanto a Koré, quanto o duplo domínio seriam considerados por Dora como mitologemas fundamentais em sua obra. Constança lembra a declaração da própria poeta segundo a qual “mitologemas são emergências arquetípicas que se expressam principalmente na vida e na arte [...]”; os mitologemas de Rilke e os dela, segundo assevera, “coincidem frequentemente: o Aberto [...], o duplo domínio da vida e da morte, o elemento órfico na raiz do poeta” (CESAR, 1999, p. 478).

brasileiro Vilém Flusser¹⁵.

O “Nascimento do poema” é classificado por Flusser como um meta-poema por ser um poema sobre o Poema, onde o que se vê é uma “articulação poética de teorias cuja validade é vivenciada visceralmente no ato de se fazer poesia” (FLUSSER, 1999, p. 418). Ele destaca a “riqueza e beleza formal dos elementos” presentes no poema, e ilustra com exemplos a manipulação semântica, bem como a melódica e rítmica.

A mensagem deste poema seria, para Flusser, a de que “a origem da poesia se dá nas regiões distantes do espírito primordial, que é também a região da morte [...] e a morte é vivenciada como volta ao espírito primeiro” (FLUSSER, 1999, p. 419). Este movimento parece continuar e se manter, em ressonâncias específicas, por toda a obra poética de Dora. Toda ela um lugar onde falam as regiões distantes do espírito primordial, toda ela uma passagem pela morte, uma celebração da vida.

Flusser também comenta o poema “Cor incurvatum”, presente no mesmo livro. Sua mensagem revelaria não mais a origem complexa, mas o lugar da poesia que seria o íntimo do poeta onde, no entanto, a poesia não consegue articular-se. Para tal, o poeta precisaria liberar-se a si mesmo da prisão do tempo, do condicionamento do corpo, protagonizando um ato de deliberada entrega, “se for alcançada tal libertação, brotará a poesia e, com efeito, o poeta passará a ser a poesia” (FLUSSER, 1999, p. 419). Ao penetrar o terreno da pura catarse, diz Flusser, o poeta se liberta não para mandar, mas “para obedecer e abrir-se ao poder que o impele”. Trata-se da honestidade do poeta perante a sua vocação, fato que Flusser reconhece como bastante raro na literatura.

Entre os dois poemas, o crítico vê uma espécie de contradição, uma distância, que, no entanto, serviria para compreensão do próprio nascimento do poema ao sugerir que sendo humano, estando no íntimo do poeta, como sugere o primeiro poema, o poema também não seria apenas humano, pois dependeria de uma libertação do poeta de si mesmo de modo que o poema seria capaz de brotar à revelia do poeta.

A poesia apresentada por Dora Ferreira da Silva transmite com intensidade resplandecente o não apenas humano que é próprio de toda poesia verdadeira. Devemos gratidão e admiração por isto. Mas como? Se o que a autora articula a transcende não é portanto obra sua? Justamente, por isto. Não fosse ela instrumento, embora frágil, mas digno, a poesia não se teria derramado por ela e se libertado a fim de libertar-nos (FLUSSER, 1999, p. 420).

¹⁵ FLUSSER, Vilém. “Nascimento do poema” in: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. Texto originalmente publicado em *O Estado de S. Paulo*, em 1971

No texto “Dora Ferreira da Silva”¹⁶, Vilém Flusser elabora o que parece ser um dos comentários mais completos a respeito não só da obra poética de Dora, como também da sua postura enquanto poeta. O pensamento de Flusser vai se compondo a partir de uma série de problemas que fazem parte do fazer poético. Logo de início, ele apresenta a questão da “presença concreta do outro” que geralmente se expressa diretamente por meio de sua obra e indiretamente em um processo de abertura mútua. No caso de Dora, no entanto, ele diz que essa relação não é tão simples. Entre Dora e sua obra haveria uma espécie de intervalo que faz com que da sua presença viva flua “um clima diferente do de seus livros”, escreve Flusser. Para explicar isso ele formula duas hipóteses: “ou Dora exprime em seus poemas apenas uma parte de sua existência (Dasein), ou ela consegue com seus poemas ultrapassar as dissonâncias existenciais” (FLUSSER, 1999, p. 421).

Neste ponto, Flusser alerta para a insuficiência de uma crítica que se centre apenas nos aspectos biográficos, pois “a obra de Dora não se revela apenas através da sua vida [...] A hipótese de uma “inspiração” parece inevitável no caso dos livros de Dora” (FLUSSER, 1999, p. 421).

Surgiria dessa questão, segundo ele, algo inquietante que seria a percepção de que Dora faz poesia inconscientemente. No entanto, Flusser diz que o dilema do consciente e do inconsciente só existe para quem é livre e está sujeito a uma escolha. No caso de Dora, “ela não é livre para fazer poesia, mas é apenas livre quando faz poesia”. Isso permitiria chegar, segundo ele, em uma conclusão romântica que considere Dora como a autêntica poesia. No entanto, o autêntico para o homem moderno exigiria afastamento de si mesmo e também da “inspiração”, não existindo mais lugar para a virgindade poética.

Em Dora, no entanto, tal virgindade existe, ela permanece, mas não faz de sua poesia ingênua. Seu fazer poético, como lembra Flusser, é “conscientemente elaborado”, nos planos linguístico e simbólico, permanecendo a “virgindade” no nível do “engajamento na poesia”. Em outras palavras, o que faz da poesia de Dora particularmente interessante é esse convívio da inspiração, das zonas de virgindade, com um poetar consciente, marcado por rígida disciplina. “Ela dá o passo para trás em relação ao poetar, mas não em relação ao ser poeta”, escreve Flusser, e isso o leva a se questionar: “por que Dora não deu esse passo? Essa pergunta (que para ela não se coloca) é a pergunta fundamental do próprio *Dasein* e a base dos diálogos com ela” (FLUSSER, 1999, p. 422).

Flusser formula três hipóteses: Dora teme o passo, esbarra em algo ao dar esse passo, ou, não é capaz de dar esse passo. Mesmo diante das hipóteses, ele reconhece que não há uma resposta definitiva e ainda diz que o próprio contato pessoal com Dora não é capaz de esclarecer a diferença

¹⁶ FLUSSER, Vilém. “Dora Ferreira da Silva” in: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. Publicado originalmente no livro *Bodenlos: eine philosophische Autobiographie*, em 1992

entre os elementos contraditórios que convivem em sua obra. De qualquer forma, ele afirma ser insuficiente uma crítica da obra de Dora que se centre apenas nos critérios estéticos, já que sua poesia se mostra também como uma “expressão espiritual”. É esse justamente o grande desafio de uma obra como a de Dora que “fascina como tudo o que ainda não foi descoberto”, escreve o crítico.

Para além dessa questão da “inspiração”, Flusser também discute outro aspecto fundamental da obra de Dora: o símbolo. O problema do símbolo se impõe, como escreve Flusser, a partir do momento em que se pensa a linguagem como um sistema de símbolos, bem como quando se considera que “o símbolo é um fenômeno que substitui outro, isto é, o significa” (FLUSSER, 1999, p. 423). Essa lógica do símbolo descreveria exatamente, segundo Flusser, a relação entre o “espírito” e o mundo das “coisas concretas”. “Em resumo, simbolizar significa conferir significado àquilo que não o tem (“dar sentido”); e decodificar significa redescobrir o sentido dado e voltar às coisas concretas” (FLUSSER, 1999, p. 423).

No caso de Dora ocorreria uma mudança, “o símbolo não é mediação primeira entre sujeito e coisa concreta, mas entre o sujeito e o transcendente. O significado último do símbolo não é uma coisa no mundo vivo, mas o que está do outro lado dos limites do mundo vivo” (FLUSSER, 1999, p. 423). Se nós consideramos o símbolo uma obra humana, Dora o considera uma obra transumana, uma revelação que justamente “deve salvar o homem do seu alheamento de seu chão transcendente (do pecado original)”.

Dito de outra maneira, para nós o símbolo é um meio de outorgar um significado ao absurdo do mundo, e a decodificação é uma desocultação do absurdo. Para Dora, o símbolo é um modo de manifestar o significado do mundo, e a decodificação é, para ela, uma descoberta do significado autêntico (FLUSSER, 1999, p. 424).

Flusser afirma que a ambivalência do símbolo, seu significado ao mesmo tempo concreto e transcendente, é uma das mensagens da poesia de Dora. “Poetar significa para ela tecer símbolos salvíficos que nos ancoram novamente na verdadeira realidade” (FLUSSER, 1999, p. 424). Por essa ambivalência, o símbolo em sua poesia assume o estatuto de *ícone*. Sendo o símbolo ao mesmo tempo concreto e transcendente, ele não apenas representa algo, mas também conduz e *se torna* a coisa simbolizada, aquilo que ele significa.

A própria natureza do símbolo diz muito sobre a obra de Dora. Fundado nessa ambivalência (concreto/transcendente), é como se o símbolo - testemunho de um passado e de uma memória - concentrasse em si mesmo o espaço de uma coexistência de contrários que termina por produzir uma outra coisa: o ícone. Se pensarmos em algumas considerações feitas por Agamben a respeito do

sentido do símbolo na obra de Aby Warburg em “Aby Warburg e a ciência sem nome”¹⁷, veremos que, para Warburg, o símbolo pertenceria “a uma esfera intermediária entre a consciência e a reação primitiva [...] ele é um [...] intervalo” (AGAMBEN, 2009, p. 137). O símbolo não seria então nem consciente, nem inconsciente, estaria entre a consciência e a identificação primitiva. Por essa natureza intermediária do símbolo, no pensamento de Warburg, uma obra de arte não poderia ser fruto, por exemplo, somente da personalidade do artista, pois os símbolos não estão situados apenas na consciência.

Algo parecido nos é dito por Jung, mas por um caminho diferente, já que para Jung o símbolo é sempre concreto e também transcendente, estando mais próximo de uma identificação primitiva, e é isso que também permite ao psicanalista dizer que a obra de arte independe da personalidade do artista, à medida que está mais próxima de um horizonte arquetípico, mais comum e menos subjetivo.

Warburg e Jung podem parecer próximos, mas eles falam de lugares completamente diferentes e revelam-se quase opostos. Enquanto Warburg nos apresenta o lugar intermediário, do intervalo, o pensamento de Jung, mesmo considerando duas naturezas para o símbolo, assim como faz a obra de Dora, pende de modo mais expressivo para um dos lados: o lado do mito. Além disso, outra diferença fundamental reside no fato de que as imagens para Warburg são sempre históricas, elas operam na história e são, a todo momento, influenciadas pela história e testemunhos dela, por isso estão sempre carregadas da memória de sua época. Jung, como lembra Agamben, se ocupou mais dos “arquetipos meta-históricos”, dessa forma, ele concebe as imagens míticas como situadas para além da história, em uma origem que não opera no devir histórico, mas se encontra apartada deste.

Tanto um quanto outro nos sugerem lugares interessantes para pensar a obra poética de Dora. Com Jung, as proximidades de Dora são expressivas e amplamente discutidas pela crítica. Com Warburg, as semelhanças demoram mais a aparecer. No entanto, se na obra de Jung a poesia de Dora buscou ressonâncias para o sentido do símbolo, a importância dada ao mito e mesmo o horizonte de pensamento para o resgate de toda uma dimensão metafísica, sua poesia parece ter dado um salto para além do pensamento junguiano e esboçado um movimento que, no acontecer de seus dois passos, busca aquilo que a ciência sem nome de Warburg chamou de “habitar o intervalo”, os lugares intermediários que vão além das fraturas e realizam a sobrevivência das imagens da antiguidade pagã no pensamento do historiador da arte. Em outras palavras, é como se o pensamento de Jung ajudasse a compreender a obra de Dora até certo ponto, depois dele, a complexidade da obra poética – que não concebe o mito isoladamente, mas sempre em coexistência

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome” in: *Arte & Ensaios*, 19, 2009

com o logos, tampouco furta as imagens míticas de seu valor histórico, já que os poemas dialogam com elas e as interpelam a todo momento, buscando, antes de tudo, suprir uma carência histórica, de sua época - parece solicitar um lugar também mais complexo, que resvala na dialética, nas tensões, no “entrelugar”.

O movimento na direção do entrelugar, do intervalo, se deixaria ver no instante em que a obra de Dora não realiza um único movimento que vai na direção do mito, do transcendente, do primitivo, mas, pelo contrário, realiza um duplo movimento de natureza pendular (que nos remete ao movimento proposto por Warburg) *entre* mito e logos, ocupando um espaço da coexistência de contrários, onde eles não só se conciliam como também se tensionam. Ao pensar a partir deste lugar do intervalo, começamos a compreender como é possível que a poesia venha antes do poeta, mas que o poeta também esteja na poesia, como ela se faz material, em sua linguagem conscientemente elaborada, e, ao mesmo tempo, inefável, em sua expressão metafísica.

Nessa iconologia do intervalo, não é que o símbolo em Dora não seja concreto e transcendente, mas ele passa a não ser somente concreto e transcendente e se torna outra coisa: o ícone. O mesmo acontece com a sua obra poética; habitante de um intervalo, ela não é somente “inspiração”, tampouco somente razão, mas se faz em um misterioso lugar, em um terceiro termo que se coloca entre eles, construindo um duplo movimento que chamamos de uma *fascinação do logos* e um *pensamento do mito*. Se há um mistério na poesia de Dora e na formação de suas imagens nos poemas, talvez ele resida justamente nessa zona de indefinição, nesse entrelugar que se manifesta na “ciência sem nome” de Warburg, e que talvez seja o lugar por excelência de toda poesia moderna, um lugar que não esconde nada, tampouco aponta para sentidos fora dele, cujo mistério vem de si mesmo, da sua peculiar forma de existir em indeterminação, aquela que, como disse Flusser, “fascina como tudo que ainda não foi descoberto”.

A fascinação do logos e o pensamento do mito, que chamamos de um duplo movimento, poderia também ser denominada uma “sutil translação de categorias”, como escreveu Augusto de Campos no ensaio “Coisas e Anjos de Rilke”¹⁸, para se referir a um movimento percebido por ele na poesia rilkeana. “[...] sob o olho sensível e a pena justa do poeta, o inanimado se anima e o animado se humaniza, por uma sutil translação de categorias” (CAMPOS, 2007, p. 16).

Augusto busca no ensaio, a partir da sua experiência de tradução dos *Novos Poemas* de Rilke, publicados em dois volumes, em dezembro de 1907 e julho de 1908, propor justamente uma outra leitura da poesia rilkeana, como buscamos fazer com a obra de Dora, em contraposição a uma recepção que ele considera até certo ponto equivocada por se centrar nos aspectos metafísicos e esquecer a outra face artesanal e racional do poeta.

¹⁸ CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2007

Os Sonetos e Orfeu e as Elegias de Duíno, sem dúvida notáveis, favoreceram, paradoxalmente, com sua aura mística, sua cortina encantatória de fulgores metafísicos, uma recepção até certo ponto equivocada, obscurecendo a outra face do poeta – a do “faber” de olho preciso e ouvido impecável – e a disciplina interna com que ele dominou o concreto para lançar-se às aventuras abstratas, meio-humanas, meio-demiúrgicas, de poeta visionário (CAMPOS, 2007, p. 15).

A qualidade material dos poemas de Rilke ficaria, segundo Augusto de Campos, mais evidente nos *Novos Poemas*, no entanto, segundo ele, ela já se deixaria notar nas obras anteriores, de caráter mais metafísico, principalmente em alguns dos *Sonetos a Orfeu* e na estrutura das *Elegias*. Mesmo o “sopro metafísico do anjo terrível”, que se manifesta nas *Elegias*, contaminaria-se nos *Novos Poemas* de materialidade. “Não é tanto que Rilke prefira a “pantera ao anjo”, como desejaria João Cabral, mas que os seus “anjos”, demasiadamente humanos, se materializam, anjos-coisas, para presentificar a ideia da transiência e da morte”. De novo, em uma espécie de translação de categorias, a poesia rilkeana faria algo como “panterizar o anjo e angelizar a pantera”. Surgiria, assim, a poesia de Rilke como a “poesia do impreciso, terrivelmente precisa, que nos maravilha e nos agride na solidez coiseante das imagens em que compacta as angústias e as incertezas humanas” (CAMPOS, 2007, p. 23).

No ensaio “Rilke: poesia-coisa”, Augusto de Campos também busca desmontar “o ritual dos misticismos de fachada que alimentaram um certo tipo de recepção que Paul de Man denominou de “interpretação messiânica” da poesia de Rilke” (CAMPOS, 2007, p. 27).

“Para além da embriaguez que suscita a indiscutível beleza de suas especulações vivenciais e metafísicas”, Augusto de Campos busca um Rilke influenciado por Cézanne e Rodin que está além daquela imagem que o considera somente um “poeta inspirado”, a qual muitos críticos se apegam, e que antes de tudo domina o concreto para depois lançar-se ao invisível.

Menos aparentemente “rilkeano”, esse Rilke discreto e contido se projeta, de pleno, ainda hoje, nas mais cruciais indagações da poética da modernidade, a demandar, antes de tudo, alta densidade vocabular, precisão e concisão, mais coisas que casos, menos soluços que silêncios (CAMPOS, 2007, p. 32).

Georges Didi-Huberman em um breve artigo sobre Rilke¹⁹, escrito a partir de um estudo feito por Karine Winkelvoss, também realiza uma outra leitura do poeta e sua obra, nos oferecendo uma possibilidade diversa de interpretação que amplia os sentidos e percepções em torno da poesia rilkeana.

O trabalho de Karina buscou, antes de tudo, mostrar o que Rilke realmente fez. A ideia de

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Sous le regard des mots”, in: Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, Paris: Publications de l’Institut d’Allemand, 2004

um terceiro termo, misterioso, a operar na sua poesia, é apresentada por ela no lugar de uma atitude que hierarquiza e busca opor uma coisa à outra, como o visível ao invisível, a palavra e a imagem. Didi-Huberman, a partir de Karina, nos mostra que Rilke reivindicou e reinventou todo um “pensamento dos olhos” na sua poesia. Perpassaria a obra de Rilke o desejo de ver e de fazer ver de modo que ver consistiria, no sentido radical, em aceitar a experiência, o risco que há em ser olhado pelo que se vê. As palavras adquirem grande importância para o ato de ver. Aprender a ver supõe as palavras, ou, mais exatamente, um trabalho, uma ascese sobre as palavras. Rilke reconhece o lugar onde as palavras não chegam, no entanto, reconhece também que as palavras vivas é que são capazes de destruir os discursos caducos, neste sentido, o grande valor está na poesia, no resgate do valor da palavra, e da palavra no estatuto elevado da imagem.

Diante das aparições frágeis e fugazes que a obra de Rilke busca capturar, o nome poético ganha o estatuto do nome que vê e que ensina a ver. “Fazer imagens poéticas será, dessa forma, fazer das palavras olhos. Para que as palavras sejam, elas mesmas, [...] os verdadeiros observadores do Aberto” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 07).

As palavras que veem na obra de Rilke surgem como uma espécie de extensão ou continuação do poeta que vê, observa, contempla o mundo “[...] ele sabia, poeta, capturar a imagem nas palavras de sua imanência” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p.09). Somente as palavras capazes de ver do poeta teriam a força de também nos fazer ver [...] “o coração dos fenômenos, o jogo que há em uma carniça em decomposição ou em uma obra de arte” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 10). Em outras palavras, quando estamos sob o olhar das palavras, diante da sua força, somos capazes de ver o invisível, de realizar uma espécie de sobrevivência que em Rilke começa na força, no estatuto complexo que assume as suas imagens feitas de palavras. Se a imagem poética sabe fazer das palavras olhos, se a imagem vê, qual seria o lugar da imagem na escrita? Este lugar seria justamente o lugar dialético, o lugar intermediário, aquele espaço de tensões.

Diante do olhar das imagens, o leitor de Rilke se depara com a “inelutável materialidade do visível” que se realiza em seus poemas cujas imagens vão do diáfano ao mais brutal, das substâncias voláteis às mais viscerais. Suas imagens aparecem, dessa forma, em termos de densificação ou poderíamos falar em afirmação, declaração. O movimento não parece ser outro que não o de justamente afirmar aquilo que está prestes a se desintegrar, realizando, pela poesia mesma, a sobrevivência das imagens. No entanto, como lembra Didi-Huberman, essa densificação, essa afirmação, não é um estado que dura, é uma simples passagem, um movimento efêmero, uma instabilidade momentaneamente fixada. É como um relâmpago, um lampejo que marca o instante em que algo irrompe em uma espécie de dança, algo muito próximo da ideia de imagem dialética.

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem

que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte [...] Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível [...] (BENJAMIN, 2006, p. 515 e 518)²⁰.

O tempo para o qual Rilke voltaria as suas imagens seria um tempo de infância, “mas esta infância não é juventude, ela é antiguidade” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 14). Diante da infância como antiguidade, a imagem poética em Rilke protagonizaria, segundo nos mostra Didi-Huberman, uma sobrevivência, à exemplo da sobrevivência das imagens em Warburg. Entre Rilke e Warburg, Didi-Huberman destaca vários pontos em comum:

[...] os dois fascinados pelo Nascimento de Vênus, os dois meditativos sobre a morte de Orfeu. As imagens são nossas sobreviventes: não somente elas se mostram diante de nós do outro lado de uma morte passada, mas porque elas nos levantam, nos perturbam, nos abrem o outro lado de toda vida e, então, de nossa própria vida, presente. Diante disso, sobrevivência e infância são inseparáveis (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 14).

O tom musical da linguagem rilkeana é visto, por Didi-Huberman, como um discurso particular de Rilke, a forma assumida por suas imagens capaz de traduzir as “fronteiras porosas e voláteis” da palavra que vê e que constitui a imagem. A música é em Rilke “o canto profundo das coisas” que produz, para além de uma sinestesia propriamente dita, “um sentir mais fundamental das coisas assumido pela própria imagem”. Esse “sentir mais fundamental das coisas” nos recorda os transbordamentos dionisíacos que acometem os atingidos pelo encanto de toda linguagem que se faz musical. O pensamento dos olhos na poesia rilkeana reserva um lugar fundamental para a imagem capaz de ver e de nos fazer ver: a palavra, investida de força e musical encanto, o que faz dela poética.

4. A ausência como presença

O Ausente

*Tudo que foi luz
e hoje desmaia em treva
sob a lua errática
e suas confusas pétalas*

²⁰ BENJAMIN, Walter. “Teoria do conhecimento, teoria do progresso” in: *Passagens*. Trad do alemão: Irene Aron; trad do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006

*tudo o que amamos e em desejo tivemos
 com sede amarga de posse
 em lábios angustiados
 renasce deste silêncio de orfandade
 e da vida faz cinza
 e morte.*

*O inverno é que não estejas
 senão nos olhos áridos da insônia
 ai, que não estejas e o sol já não aquece
 e o mar não dança entre rochedos
 e o pássaro é um triste vôo
 que adormece.*

(SILVA, 1999, p. 40)

Este poema de Dora Ferreira da Silva, presente em *Andanças*, se dirige, desde o seu título, à ausência, construindo um diálogo com o invisível (tomando invisível como aquilo que, por não ser visto, de certa forma se ausenta). Todas as imagens que constroem o poema são imagens de ausência e denunciam um estado de coisas marcado por essa falta. As imagens, buscando enfatizar a atual ausência, vão se fazendo por oposições. Neste sentido, os dois primeiros versos nos dizem: “tudo que foi luz/ e hoje desmaia em treva”. Luz e treva se opõem para marcar duas realidades distintas, e a luz que desmaia em treva se faz sob a vigilância de uma lua imprevisível, sem curso definido, irregular, com pétalas que aparecem confusas. Não há claridade ou discernimento nas imagens, todas elas são marcadas pelo negativo do que não há. As imagens do poema se ampliam para “silêncio de orfandade”, denunciando um estado em que se está órfão de sentidos, de presenças, porque perdeu-se algo, “tudo que amamos e em desejo tivemos”. E mesmo que aquilo que um dia amamos renasça, as ausências são tão expressivas, que ele apenas fará da vida cinza e morte.

Na estrofe seguinte, outras imagens reforçam a inutilidade do renascimento daquilo que amamos porque apenas se situam “nos olhos áridos da insônia”, ditando um inverno onde simplesmente não estão. Mesmo assim, o poema chama e lamenta essa ausência no verso “ai, que não estejas e o sol já não aquece”, e a essa negatividade do sol, o poema, em acumulação de imagens negativas, acrescenta outras, “e o mar não dança entre rochedos”, “e o pássaro é um triste voo que adormece”. A última imagem do pássaro como um triste voo que adormece surge como expressiva metáfora para a denúncia de um distanciamento em relação ao limiares de lá. Isso porque

o pássaro na poesia de Dora cumpre um papel essencial no sentido de unir, com seu voo, terra e céu, dois extremos que podem ampliar-se para homem e deuses, imanente e transcendente. O pássaro estabelece a relação do visível com o invisível, relação que está no horizonte do poetar dorian. Fiel à lição de Rilke, a lírica órfica da poeta responderia ao “vislumbre rilkeano do visível e do invisível como um continuum sem hiatos nem compartimentações”, o que talvez lhe explique [...] o pensamento que se emociona no ritual da celebração cósmica (JUNQUEIRA, 1999, p. 408).²¹

Quando o poema diz que o pássaro é somente um triste voo que adormece, é como se dissesse que o diálogo com o invisível ainda é somente o diálogo com o que não está, com essa ausência, pois diante da ostensiva carência o pássaro ainda não consegue alçar voo, assim como o poeta ainda não consegue transformar essa ausência em presença. No entanto, o poema não sinaliza uma extinção do voo do pássaro, apenas fala de seu adormecimento. Adormecido, ele pode acordar, voltar, por isso a poeta insiste em chamá-lo, ainda que seja acumulando ausências, como se apenas através da leitura poética sobre essas ausências, elas pudessem fazer-se novamente presença no acontecer do mistério poético, onde o poeta “Ser do limiar, vê o Aberto: o invisível, no visível; a eternidade, no tempo; a unidade entre a vida e a morte” (CESAR, 1999, p. 476)²²

Nesse caminho, o pássaro como um triste voo que adormece, marca uma distância entre o estado de carência, de múltiplas ausências tematizado no poema, e um estado de proximidade de homens e deuses, do visível com o invisível, do terrestre com o celeste, da vida com a morte, pelo qual o poema se realiza no presente. Esse estado de proximidades, de livre trânsito entre uma esfera e outra, é aquele onde, como dizem os seguintes versos das *Elegias de Duíno*²³, de Rilke, “[...] talvez os pássaros/ sentirão o ar mais dilatado, num voo mais comovido”.

A construção formal do poema indica, pelas oposições, a crença na superação desse estado de ausências, não por acaso, a palavra que rima com “treva” é “pétala”. A simples menção às pétalas, ainda que sejam confusas pétalas, traz um tom leve, delicado e elevado, característicos dos versos de Dora, e evoca, de certa forma, aquela flor de Drummond que brota no asfalto. Neste poema, as pétalas insistem em estar no meio das trevas. Da mesma forma, quando diz o poema, “e o mar não dança entre rochedos”, a dança do mar é outra figura delicada, lírica por excelência, que também insiste em aparecer em meio às ausências porque recorda um outro tempo, distante dos olhos áridos e do pássaro que adormece. Em oposição à aridez, os versos não são secos, mas expressivamente musicais. A musicalidade²⁴ se percebe na aproximação de sonoridades

²¹ JUNQUEIRA, Ivan. “Ritmo semântico”. in: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999

²² CESAR, Constança Marcondes. “O poetar pensante de Dora Ferreira da Silva”. in: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999

²³ RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Trad. Dora Ferreira da Silva. 4º ed. Rio de Janeiro: Globo, s/d

²⁴ Constança Marcondes César sublinha em “O poetar pensante de Dora Ferreira da Silva” a proximidade

semelhantes. Em “ai, que não estejas e o sol já não aquece/ e o mar não dança entre rochedos/ e o pássaro é um triste voo que adormece”, todo esse conjunto de versos carrega uma melodia que se faz pela aproximação de palavras onde é acentuado o som semelhante de “s” e “c”, temos sol, aquece, dança, pássaro, adormece. Além disso, a reiteração da conjunção “e” produz um ritmo encadeado, cumulativo de imagens negativas, mas que se reafirmam nessa mesma acumulação.

A figura do pássaro que aparece neste poema e em tantos outros de Dora²⁵ nos remete também às garças para as quais a poeta escreve um conjunto de poemas presente em *Poemas da Estrangeira*, livro de 1995. De forma semelhante ao pássaro, a garça perfaz com seu voo o círculo que une terra e céu. Ela cumpre, com sua postura delicada e fina, função semelhante à que se propõe a poeta, talvez por isso, Dora se aproxime de forma intensa das garças neste seu conjunto de poemas a ponto de com elas levantar voo e, por fim, no último poema do ciclo, tornar-se uma delas em uma sutil dialética entre mulher e pássaro.

Garças

I

A meu lado – ninguém.

Olho sozinha a árvore de garças

botões alvos que fremem

e subitamente levantam voo.

da poeta com a música de Mozart, de Mahler, a tematização da viola d'amore, o ato de escrever o poema como quem escreve música e, inclusive, nomear diversos poemas como se fossem composições musicais. (“Nostalgia 1 e 2”, “Música”, “Cérbero e o violinista”, “Valsa de esquina de Mignone”, “Para solo de flauta”). Na entrevista publicada na revista *Cult* ao poeta Donizete Galvão, Dora também fala da sua relação com a música e as demais artes quando comenta o seu impulso para começar a escrever. *CULT – Foi este sentimento de inadequação que deu impulso para você começar a escrever? Dora – Não. O impulso teve origem na minha família. Meu pai, Theodomiro Ribeiro, escrevia poemas. Numa época, roubei de minha mãe as cartas dele. Ele escrevia uns sonetos bonitos que nunca publicou. Do lado materno, também havia escritores, um tio que era musicista nato, um primo pianista. A música sempre teve importância enorme para mim. Eu mesma dedilhei um pouco de todas as artes: o balé, o canto coral [...], o desenho [...] Quando viajava para Conchas, na casa do meu avô, também escrevia cartas com poemas para minha mãe. Minha avó grega, Marietta, já tinha morrido. Meu avô era a cara do Pirandello. Chamava-se Luigi Locchi. Tinha uma farmácia, cheia de frascos e vidros. Era para mim um alquimista. Talvez venha daí meu interesse pela alquimia. [...] Na verdade, não descobri a literatura e, depois, a poesia. Descobri a poesia direto. Vida e poesia para mim estão permanentemente entrelaçadas. Acesso: 10 de setembro de 2012. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp5.html>*

²⁵ Em “O poeitar pensante de Dora Ferreira da Silva”, Constança Marcondes César busca abordar os temas gerais, bem como as principais características que perpassam a obra da poeta. Entre os temas recorrentes que aparecem em quase todos os livros, com ênfases diferentes, estão, segundo Constança, o cotidiano e o pássaro, a música e o jardim, que seriam metáforas da transcendência. (“Mulher e pássaro”, “Bem-te-vis”, “Garças”, “A magnólia”, “Praça com árvore”). Da mesma forma, a montanha seria um “apelo à verticalidade existencial, o espaço sagrado por excelência, onde se dá, a imersão na interioridade e a adesão ao cósmico” (CESAR, 1999, p. 475).

*É bom contemplar a beleza de coisas
pássaros também de pensamentos
que têm asas fremem
e subitamente levantam voo.*

*Sou poeta isto é deixo que a beleza
venha e a acolho em minha alma
seu ninho natural
para que subitamente levante voo.*

*Ela é atenta (a garça)
na cena da caçada. Pé ante pé,
contorna com fio negro as bordas do lago
pernas finas engraçadas e o alvo se equilibra.*

*Pára e imóvel para o arremesso
parece algo não vivo ali plantado
para espionar os pobres peixes.
Seu bico é sábio para apanhá-los.*

*Sentada aqui sozinha
caço a garça o belo com olhos encantados.
Mas vens porque não gostas de me ver sozinha
e subitamente levantamos voo.*

(SILVA, 1999, p. 273)

Neste poema, vemos a poeta que, de sua solidão, observa as garças sempre descritas de forma fina e elevada, são elas “botões alvos”, protagonistas de um “voo súbito” que é mencionado ao final das três primeiras estrofes e na última. A partir da imagem das garças e de seu súbito voo, de sua liberdade inesperada, as imagens do poema falam da função do poeta de capturar e estar aberto para receber a beleza das coisas e, em uma natural associação de imagens, o voo das garças se faz o voo dos pensamentos e o voo da beleza, sempre súbitos. As garças atentas, com pernas finas engraçadas, se equilibram rumo ao alvo com bico sábio para apanhar os peixes. Todo esse conjunto de imagens, que se dividem em tons elevados e corriqueiros, constrói uma imagem maior que parece ser a do próprio poema também ele súbito, inesperado, que, assim como a garça, não gosta de ver o poeta sozinho e o chama para com ele levantar voo. A garça parece ser, nestes versos,

uma metáfora para o próprio poema cujo destino, assim como o da garça, é ir na direção do poeta, convidá-lo, em uma hora incerta, para levantar voo, de modo que o poeta se faça poema rumo aos horizontes que não se conhece.

Garças

XVIII

*Despeço-me agora das garças
 não do gosto de olhá-las tão de perto
 levo-as comigo num estojo de ouro
 escondidas de mim como um tesouro.
 Saudades não terei pois garça me tornei
 na insistência de olhá-las compreendê-las
 até dissolvê-las em meu amor.
 Isto nos une além da tarde esquiva
 num espaço além do espaço breve.
 Isto nos une – curva de um sorriso
 que significa e nada diz.*

(SILVA, 1999, p. 280)

As diversas ausências que permeiam os poemas de Dora também se manifestam, de forma específica, nos poemas em que a poeta fala de Itatiaia. Atravessada por um eco de ausências, resistente em revelar-se em seus sentidos essenciais, Itatiaia surge em toda violência de seu mistério. Surge, entretanto, como um lugar onde a superação deste estado de carência pode se realizar e o homem abrir-se para uma espécie de absoluta presença ou “completa percepção”, para lembrar a forma como Heidegger²⁶ se refere ao conceito de Aberto na poesia de Rilke. Os poemas sobre Itatiaia parecem dizer que a superação da carência de nosso tempo talvez só seja possível por meio de uma experiência outra onde “não amamos somente pessoas, mas a natureza sob a espécie de plantas, animais, com seu próprio rosto e corpo”, como diz a epígrafe de Novalis que antecede o seguinte poema:

ITATIAIA (TERRESTRE E CELESTE)²⁷

²⁶ HEIDEGGER, Martin. Y para qué poetas?” in: *Caminos de bosque*. Trad. Helena Cortés e Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 2010

²⁷ Em outra entrevista concedida por Dora Ferreira da Silva a Hermes Rodrigues Nery, e publicada em 1989, a poeta fala da relação que mantém com Itatiaia. Em sua resposta, podemos ver não só o seu ideal de comunhão com a natureza, como também o seu fascínio pelo elemento solar, que ela associa com

*A mapa algum pertences.
 Poucos viram o cotovelo que dobras entre o ócio e cascatas
 cigarras cantam em tuas axilas
 sem que falte silêncio à tua música
 nem o eco das ausências. Que nome poderia esconder
 tua selvagem essência ou prendê-la em seu laço?
 Tua alma a tudo se enleia e escapa.
 Se algo a detém é frêmito
 que à fonte retorna de ser mais poderoso.
 Ergues os olhos luminosos
 entre musgos e o salto de uma fera.
 Passo pedra terra nuvem na distância
 folha também e o nada que se esfuma.
 Surpreende-se o sonho em teus limiares
 ouvindo o canto de um pássaro
 e retrocede.
 O aprendizado é inútil:
 teces a partir da origem
 neblinas dutos perfis de pedra e a imagem que não ensina
 - de si mesma aprendiz.
 Amaram-te alguns e jamais partiram
 de teu lago e cerviz. No encontro se perderam
 do pouco ser que tinham antes de te ver.
 Não os detiveste – armadilha não és -
 mas eles se prenderam em teus livres cabelos
 em tua boca de água em teu lodo de lírios.
 Olhos que te espelham
 lagos se tornam da mesma luz e raiz.*

Apolo, e também o cruzamento entre a cultura pagã e a cristã ocidental. NERY – O que mais a arrebatava no mito grego, a divindade ou a cena? O que mais de perto lhe fala? Dora – Eu tenho uma ligação muito forte com um lugar chamado Itatiaia. Gosto de uma floresta que lá existe, porque me sinto em comunhão com as águas brilhando sob um sol belíssimo. Sou uma adoradora do sol, acredito na sua dignidade. Eu não sinto o sol como um astro que vai me queimar a pele, eu o sinto como Apolo, para dar um nome: Hélios. Toda vez que vou a Itatiaia, sinto a claridade do sol, essa claridade dos lugares, sinto a alegria da água, e então, a água e eu podemos conversar, cantar juntas sem ninguém para dizer: eis uma louca conversando com a água. São Francisco de Assis, como bom italiano que era, tinha uma relação muito justa com a natureza. Ele fez o cântico das criaturas, criou aquela mística do deserto, uma busca que não tem nome, não tem forma nem definição. É a busca de Deus, sensível, que não é só pagã, mas cristã ocidental também. Isto tudo me fala e me toca mais de perto, esta verdadeira comunhão com a natureza e com Deus; é talvez neste sentido que o mito tenta nos levar: a esta comunhão consigo próprio e com a natureza. Acesso: 10 de setembro de 2012.

(SILVA, 1999, p. 290)

Desde o título, podemos dizer que esse poema anuncia uma ambiguidade ao nomear Itatiaia como terrestre e celeste ao mesmo tempo. Ambiguidade que também pode se referir ao diálogo entre o terrestre e celeste, mas, de qualquer forma, permanece como uma ambiguidade estruturante de todas as imagens que virão a seguir. Itatiaia resiste em ser compreendida e essa resistência se manifesta logo no primeiro verso quando se apresenta uma resistência à localização concreta do lugar no espaço. As imagens poéticas que se seguem igualmente resistem à interpretação, fazendo-se pouco usuais, ousadas e, ao mesmo tempo, elevadas, “cotovelo que dobras entre o ócio e cascatas”. O sentido semântico do verso escapa, assim como escapa a vontade de localização do lugar no espaço. Não falta silêncio à música do lugar, tampouco o eco das ausências, dizem as imagens do poema. As ausências também aqui se insinuem, ainda que seja apenas como eco, talvez um eco que venha dos outros tantos lugares marcados por ela, ou das antigas presenças que já não estão. “Que nome poderia esconder/ tua selvagem essência ou prendê-la em seu laço?” anuncia que Itatiaia também resiste a qualquer nome ou tentativa de definição, sua natureza é selvagem. “O aprendizado é inútil: teces a partir da origem”, diz o poema, e nesse verso mais uma vez os sentidos do lugar se guardam, pois são sentidos moldados em um tempo muito distante de nós. Dessa forma, é como se Itatiaia guardasse a experiência fundamental diante das coisas sensíveis, do mais expressivamente humano, e tornasse o homem mais próximo dela. No entanto, primitiva e selvagem, ela não é capaz de revelar tal experiência que, ambígua, se faz e não se faz possível ao homem. Há uma violência que aqui se conserva, por isso, muitos homens “No encontro se perderam/, do pouco ser que tinham antes de te ver”.

Itatiaia, lugar de presença quase ritualística onde homem e natureza tornam-se uma coisa só, foge, escapa por entre os dedos de quem quiser apreendê-lo. O poeta, no entanto, insiste em dizê-la de alguma forma, por isso constrói seu poema em diálogo direto com esse lugar, de modo que, pela palavra, ele exista e resista.

Além de Itatiaia, são muitos os lugares fugitivos que a poesia de Dora buscar reter, afirmar contra o seu desaparecimento. Um deles é Florença.

Florença

*Teu fugitivo perfil,
colinas de azul distante.*

*Em vão de afastas. Conheço teu segredo.
Meus dedos tentam aflorar tua pele rósea.
Só os sinos a tocam na manhã,
em vibrações de amor tão delicado.*

*Coroada de pombos
foges, atravessando antigas pontes sobre o Arno,
contornando o Campanile,
e nada te retém. Em vão
chamam-te as flores, na intimidade de teu
nome.
Foges,
e o Arno, nostálgico, reflete
tua fuga
nos jardins dourados do ar.*

(SILVA, 1999, p. 76).

As imagens no poema encenam uma espécie de dialética marcada por uma fuga e uma busca. Enquanto a cidade resiste em ser capturada, enquanto ela foge e praticamente se dissolve em cenários diáfanos expressos na bela e também evanescente imagem dos “jardins dourados do ar”, o eu lírico declara insistente “conheço teu segredo”, e desenha nos versos a sua tentativa de capturar com os dedos, com os mesmos dedos usados para escrever o poema, aquele fugitivo e, por isso, fascinante perfil. Todas as imagens do poema apresentam um tom elevado, tentando um diálogo para além do que se vê; assim, temos imagens que sugerem o céu, como “azul distante”, o toque de sinos, o que confere ao lugar descrito uma aura solene, e a própria presença dos pombos, pássaros que alçam voo, se elevam acima da terra e pairam entre chão e céu. Elevada, a cidade se mostra indiferente às estátuas, às fontes, às flores. Ela simplesmente está em fuga, uma fuga para a qual também parte o poeta na tentativa de capturá-la. Neste sentido, o próprio poema se eleva pela força e tom das suas imagens a atuar como figuras de amplificação, se torna ele também Florença e a retém, capturando, de forma precisa, o impreciso que nada que habita somente a terra conseguiu capturar.

Ao chamar aquilo que se mostra fugitivo, efêmero, ao interpelar o ausente por meio da materialidade do texto poético, realiza-se um movimento fundamental da poética dorianiana: a transformação da ausência em presença a partir da manipulação das formas poéticas.

CONCHAS

AGORA

I

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

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

*Se eu pudesse dizer: seja a paisagem de seda azul
e o último sol fortíssimo do ocaso
- eu liberto enfim de tuas pupilas.*

*Um rio passaria desenhado pela mão mais fina. Passa uma
[pluma apenas uma
no rio acordado.*

(SILVA, 1999, p. 286)

Este poema de Dora que traz no título uma referência à sua cidade natal, Conchas, no interior de São Paulo, nos revela dois procedimentos formais utilizados pela poeta para interpelar o ausente e, por meio desta interpelação, torná-lo presente na matéria poética, buscando anular a distância que se interpõe entre o tempo de antes e o tempo de agora.

A forma dialógica que se deixa ver em uma apóstrofe dirigida à ausência logo no segundo verso, “chamo-te – pai – da estação da infância”, aparece como o procedimento principal utilizado pela poeta para chamar aquilo que está ausente para dentro do espaço da sua poesia. A partir desta interpelação, a poeta chama o pai que ela não conheceu e que, em grande parte, é criação sua, fruto de sua invenção, por isso a poeta diz, “és minha invenção de amor”. Ao lado do pai ela se coloca em degredo, em uma situação de exílio, de afastamento, quase de desaparecimento, diante de um lugar onde transbordam essas mesmas ausências que ela insiste em interpelar. Mas a transposição da distância é difícil, “difícil tocar a face desse segredo cada vez mais longe”, e se coloca o dilema entre partir rumo às distâncias e ficar. Em seguida, o próprio poema anuncia “um estar” ao declarar, de dentro de uma impossibilidade, “Se eu pudesse dizer: seja a paisagem de seda azul”. Neste sentido

declaratório encontramos o segundo procedimento que verificamos na maior parte dos poemas de Dora e que realiza a operação de transformar a ausência em presença, anulando a distância entre os tempos na matéria poética. É declarando, dizendo, apresentando, não apenas evocando ou sugerindo, que todo um mundo de ausências se faz novamente possível para a poeta. Na declaração feita pelo poema, encontramos também a presença de imagens de sentido elevado, leve, o que já apontamos nos comentários dos outros poemas, como “seda azul”, uma construção que se remete ao céu, ao horizonte celeste sempre almejado e que carrega um sentido exótico, de orientalização, se pensarmos na seda como tecido oriental que, transparente, vela enquanto mostra. Em seguida, no outro verso, temos um adjetivo, “fortíssimo”, que amplifica o poema e transporta sua atmosfera final para um júbilo. A sensação de júbilo e não de melancolia que se verifica ao final desse poema decorre de uma “[...] paradoxal conversão do passado em presente, onde o mundo dos mortos, em vez de ser o mundo das trevas, torna-se o mundo solar do conhecimento órfico, ficando as trevas confinadas ao ignorante mundo dos vivos [...]” (PAES, 1999, p. 411)²⁸ Em uma “celebração” da luz que irrompe do que antes estava imerso em treva, diz o poema: “e o último sol fortíssimo do ocaso”, e a poeta se vê liberta das pupilas do pai e apenas imagina paisagens finas e elevadas, ao mesmo tempo frágeis, como “mão mais fina”, “pluma”, acordadas de seu anterior adormecimento. Acordadas pelo poema, manuseado pelo poeta, com suas mãos finas que indicam todo o labor e trabalho que pede a palavra quando feita poética.

A ideia de labor e trabalho que nos sugere a imagem da “mão mais fina” no poema, nos faz pensar na crítica feita à obra de Dora por Euryalo Cannabrava, onde um dos pontos fundamentais é justamente a questão do rigor formal que estaria presente na construção “artesanal” da obra dorianiana.

Cannabrava reconhece em “A experiência poética em Andanças de Dora Ferreira da Silva”²⁹, a temática da “ausência irremediável, do lugar desocupado, do vazio que nada preenche” nos poemas de Dora, principalmente nos poemas de seu primeiro livro, *Andanças*. No entanto, para o autor, essa temática da ausência apenas se tornaria expressiva pelo que o crítico chama de “galvanização estilística”.

²⁸ A presencialidade é um dos pontos centrais destacados por José Paulo Paes no texto “A presença do sagrado numa obra sensível e plena”, publicado no *Jornal da Tarde*, em 1988, que também faz parte da *Poesia Reunida* (1999) de Dora. Segundo ele, na obra da poeta tudo se faz presença e esse caráter “presencial” da realidade atua como um poder de convencimento que confere à poesia uma autenticidade cada vez mais “rara de se encontrar na poesia brasileira, sobretudo nos tempos mais recentes” (PAES, 1999, p. 411). Da mesma forma, a relação com o tempo em Dora se daria de forma muito particular. O tempo “avulta na medida em que ele é contestado”. Quando Dora se dirige à sua infância, a poeta buscaria, segundo o crítico, anular a distância entre presente e passado, anular os muitos anos que a separam de si mesma para que reencontrando-se com a sua origem, o seu local de nascimento, ela possa também reencontrar-se.

²⁹ CANNABRAVA, Euryalo. “A experiência poética em Andanças de Dora Ferreira da Silva” in: SILVA, Dora Ferreira. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999

A linguagem poética, em Dora, dilui-se nos interstícios das palavras encadeadas pelo ritmo. A forma expande-se através de modulações cadenciadas que se prolongam, além do texto poético, como estruturas transfinitas. Há um enlace contínuo, um ímpeto claro feito de esforço para atingir a luz na eternidade (CANNABRAVA, 1999, p. 426).

Diante de uma falta de sentido dicionarizável nos poemas de Dora, a crítica, para o autor, deveria partir da observação da sintaxe poética a partir da qual resulta a imagem, dos recursos estilísticos empregados pela poeta para produzir efeito estético fechando os versos dentro de si mesmos. A hipótese do crítico é de que

o artesanato do poeta consiste precisamente em reduzir ao mínimo o poder referencial da palavra como símbolo, a fim de explodir nela a carga energética das imagens. É o que faz Dora, segura, na arquitetura do poema, de todos os recursos que lhe permitem eliminar o coeficiente dicionarizável nas palavras, com o objetivo de introduzir nelas a margem de indeterminação que caracteriza a linguagem poética, distinguindo-a da linguagem prosaica (CANNABRAVA, 1999, p. 428).

Os poemas de Dora seriam assim feitos não de palavras-símbolos, mas de palavras-imagens, “ela não explica, nem argumenta: constrói imagens”, diz Cannabrava, e é pela técnica verbal enriquecida pelas modulações rítmicas que, segundo o autor, Dora conseguiria realizar o grande movimento de sua poética: fazer do reino da ausência uma presença transfigurada, tornando palpável o invisível. Da mesma forma como nos mostrou a leitura do poema sobre Conchas, ao explorar o sentido declaratório dos versos, o verbo lírico de Dora “não evoca, mas apresenta; não sugere, mas impõe. O poder encantatório de Dora reside na sua magia verbal, na sua retórica de efeito reversível e projetivo ao mesmo tempo” (CANNABRAVA, 1999, p. 429).

A conjugação dos fatores sensíveis com os processos intelectuais na obra de Dora é reconhecida por Cannabrava como um traço da influência rilkeana. A dimensão metafísica de Rilke (o *Weltinnenraum* – Espaço do Mundo Subjetivo) atuaria em Dora definindo justamente a fusão, nas estruturas líricas, do imanente com o transcendente, do concreto com o abstrato, do plano sensorial com o intelectual. Como uma espécie de constante em todo esse processo estaria a imagística poética, as palavras-imagens capazes de, com sua carga energética, tornar presente o ausente, permitir o contato com as coisas mesmas, com as fontes do real.

5. O canto da Sibila, a sabedoria de Diotima

Se os poemas de Dora nos revelam alguns procedimentos que estruturam e organizam o seu trabalho poético, como o diálogo com o invisível associado a um pensamento do mito e a uma fascinação do logos, alguns poemas fundamentais nos revelam algo próximo da postura adotada por Dora enquanto poeta, apresentando figuras e imagens capazes de nos mostrar o lugar de onde a

poeta nos fala e com que propósito.

Uma dessas figuras é a Sibila - mulheres que possuem poderes proféticos sob inspiração de Apolo – interpeladas por Dora no poema “Sibila o vento...”.

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

(SILVA, 1999, p. 367)

Este poema de abertura do livro *Poemas em fuga*, cujo título faz referência a um movimento tematizado pela poesia de Dora (a fuga/carência dos deuses), mas também à música, tema que atravessa o livro nos títulos e na forma de construção de diversos poemas, denuncia o estado de fuga e carência logo no primeiro verso. “Sibila o vento na paisagem muda”. A paisagem muda, ausente de fala, estéril, é o lugar a partir do qual a Sibila profere seus monossílabos, depois canta. A essa paisagem muda descrita no primeiro verso, o poema em seguida fará um movimento de declarar uma presença: a da Sibila. O *enjambement* ao final do primeiro verso, suspendendo o sentido da palavra “muda”, reforça a ampliação de suas possibilidades semânticas, pois “muda” pode ser tanto a ausência de voz, quando a mudança que se procura na paisagem. O canto da Sibila, da mesma forma, projetado para o terceiro verso, é um canto que surge inesperado, já que até então a Sibila só proferia monossílabos, quase nada. O cantar inesperado da sibila é reforçado também pela pausa no meio do verso, pela cesura que se sucede à palavra “canta”, de modo que somos levados a refletir sobre esse canto que responde à ânsia das estrelas. Novamente um *enjambement* nos conduz ao verso recortado por cesuras e marcado por um ritmo quase encantatório, “de vê-la percebê-la compreendê-la”, que parece representar o próprio canto da Sibila. Encantadas por esse canto, o céu das estrelas já desce, nos diz o poema, perfazendo um movimento de aproximação do

celeste com o terrestre.

Em seguida, o traço dialógico dos poemas de Dora volta a aparecer, e o poema interpela, não se sabe muito bem quem, com perguntas fundamentais: “O que diz o vento?”, “E a Sibila?”. As respostas são apresentadas no verso seguinte, reforçando o tom declaratório do poema: “O mesmo. O canto ancestral do caramujo”. A Sibila surge, dessa forma, como aquela que profere um canto ancestral, imemorial, do tempo além do tempo. A modernidade da imagem “canto ancestral do caramujo” também se impõe nesse verso, de modo que o poema parece sugerir que a Sibila diz o canto ancestral, mas antes do poema constituir-se como o próprio canto ancestral, seria ele um canto que quer se mostrar ancestral a partir de sua modernidade fundamental. Esta reside não apenas no perfil das imagens, mas também na própria zona de indeterminação em que se coloca a obra de Dora. Diante do canto feito de fragmentos do mundo, os últimos versos do poema apresentam a atmosfera de mistério que o inunda e o seu caráter de cifra, de enigma, que reclama um intérprete autorizado. As Sibilas, com poderes proféticos, sondam os mistérios que são vedados ao homem, dizem o futuro, Apolo lhes inspira para que desvendem o enigma. Mas o poema nos alerta: é preciso escutar essa música, enfrentar o enigma, sob pena de adormecimento.

A música cifrada do porvir surge como uma metáfora para o próprio poema. É ele o enigma, aquele que reclama um intérprete autorizado, que deve ser lido e escutado para que o homem não adormeça em meio à paisagem muda. Da mesma forma, Dora parece se aproximar dessa figura da Sibila que, em sua obra, surge como uma metáfora para o poeta, dizendo o mesmo canto ancestral, mas fazendo dele, pela manipulação das formas e imagens poéticas, um canto que se mostra como ancestral, mas se constitui, antes de tudo, como moderno. A forma moderna em que nos chega o ancestral canto da Sibila parece torná-lo mais forte, mais evidente, no tempo em que ele busca ser ouvido.

A figura da Sibila volta a ser buscada por Dora no poema “A Sibila”. Ao lado da Sibila, surge também neste poema a imagem de Diotima.

A SIBILA

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

*Vim sem o esplendor da aurora, mendiga,
não como as musas de outrora, dadasas Diotimas,
vim mendigar o que há muito vos ofertei, Poetas:*

sopro-vos à garganta dilatada, vossos olhos ceguei
 para que o fundo olhar se liberte. Sibila em agonia,
 há tanto silenciada, falarei por vossas bocas,
 em vossos versos arquejará minha voz embriagada, rouca -
 sustos e soluços, gritos, silvos, neblinas de esgares,
 mares de canto e pranto. No tempo além do tempo
 meus lábios murmuram por ti e perto dos templos derruidos,
 a respiração do velho Mar; seus haustos e gemidos.

Mostra-me o silêncio o lacre escarlate, verbo indigente
 dos mitos que sempre me uniram às setas de Apolo.
 Há tanto minha palavra foi calada, os deuses recuavam...
 Mas os poetas mantiveram-me viva. O mais ínfimo
 deu-me de beber e em sua hídria refresquei meu rosto.
 Sensíveis a meu sopro, os maiores coroaram-me de folhas verdes.
 O nascimento do Poema é o silvo que Apolo harmoniza e Orfeu faz cantar.
 Rompendo as cisternas escuras eu vim, raiz coleante
 por entre as pedras e a segura. Dilacerada, arquejante,
 acolhe-me Apolo em seus braços de névoa.
 Gemidos rasgam mil caminhos na gruta: Ai, ai, oh...
 A Sibila arrasta-se no pó, soluça, seus lábios deliram,
 traça no ar os gestos incertos dos agonizantes, colhe flores
 na neblina. Ai, ai, oh...Foram-se os deuses da Grécia,
 só espelhos refletem espelhos, o eterno assim se dá e se esconde.

Onde Afrodite, a de róseos tornozelos, ungida de óleo incorruptível,
 com seus perfumes, colares e pulseiras cintilantes?
 Onde Ártemis, a de doçura selvagem? Foram-se as ninfas
 e hamadriades! Nunca mais a vida estiante dos bosques,
 suas flores e clareiras, onde Zeus e Hera adormeciam ao calor do dia.

Ai, ai, neblina, o que enlaçarão agora nossos braços?
 Não mais que névoa e vento. Apolo, assim te afastas, e me deixas presa
 à teia indecifrável destes sons selvagens? Aaa Oooo...

Em teu ombro dourado me apoiava, inventando poemas que ditavas
 a meu secreto entendimento. Infeliz de mim! Agora

só posso tocar névoa e memória. Dissiparam-se Mundo e Palavra.

(SILVA, 2004, p. 27)

Reproduzimos acima apenas a primeira parte deste poema tal como ele vem publicado em *Hídrias*³⁰. Nela, o cenário que se apresenta é de expressiva carência. A Sibila surge como mendiga logo nos primeiros versos e aparece em oposição à imagem das dadivosas Diotimas. Personagem do *Banquete*³¹, de Platão, Diotima, sacerdotisa de Mantinea, mulher de grande sabedoria da Grécia antiga, é lembrada por Sócrates na ocasião do discurso que este deveria proferir sobre Eros. Muitas vezes Diotima, que teria retardado por dez anos a peste que os atenienses com sacrifícios tentaram afastar, é mencionada por Sócrates como “a Estrangeira”, talvez uma referência ao fato de Diotima ter ido para Atenas na ocasião da peste, mas ser uma “estrangeira” no lugar. No diálogo de Platão, a importância de Diotima se destaca, isso porque, em meio a um discurso proferido apenas por homens, a voz feminina surge, através de Sócrates, substituindo o seu discurso. O que Sócrates diz sobre o Amor é mera reprodução do que teria lhe dito Diotima. O primeiro ponto do discurso de Diotima, tal como é reproduzido por Sócrates, é que Eros, ao contrário do que se pensa, não é belo, nem bom. Diotima introduz um lugar essencial não só para se pensar Eros, mas para se pensar a respeito de diversos assuntos: o lugar intermediário, o lugar do meio. Eros é descrito pela sacerdotisa como um ente situado no meio, entre o mortal e o imortal, intérprete e mensageiro, por meio dele se realiza o contato entre deuses e homens. Filho de um pai sábio e inventivo, e de uma mãe não sábia e limitada, a origem determinou que Eros estivesse sempre entre o saber e a ignorância; por um lado é rude e seco, por outro, possui ardor por coisas belas e boas, sendo o belo o seu destino, ele se constitui como um erasta. A meta de Eros é colocada por Diotima como sendo a procriação, a geração no belo como forma de alcançar a imortalidade, desejo de todos os homens e de Eros. Eros aspira à imortalidade, diz Diotima. Duas seriam as formas de se alcançar a imortalidade: pelo corpo ou pela mente. Os poetas, criadores, seriam aqueles que buscam a imortalidade por meio da sua obra. O destino maior de Eros, no entanto, seria a contemplação de um saber único, o do belo.

O belo dura sempre, não surge nem perece, não aumenta nem diminui, não é belo aqui e feio acolá, não conhece sim e não sucessivos, não é belo em relação a isso e feio em relação a aquilo, [...] O belo se revelará em si mesmo, por si mesmo, sempre uniforme, ao passo que todos os corpos belos participam dele de tal maneira que nascimentos e mortes nada lhe aumentam nem diminuem, em nada o afetam. [...] Nesse estágio de existência, meu caro Sócrates, mais do que em outro qualquer, a vida merece ser vivida, quando se contempla o belo em si mesmo (PLATÃO, 2011, p.111).

³⁰ SILVA, Dora Ferreira da. *Hídrias*. São Paulo: Odyseus editora, 2004

³¹ PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011

Se pensarmos na figura de Dora como uma mulher que participa dessa linhagem antiga de personagens femininas portadoras de sabedoria, na qual Diotima é personagem fundamental, podemos aproximá-la da própria sacerdotista. Aproximação que, inclusive, se revela quando Dora escreve um livro e o chama “Poemas da Estrangeira”. A possível referência à figura de Diotima no título do livro também nos leva a pensar na poeta que solicitando e valendo-se de toda uma sabedoria antiga, busca retardar a peste, o cenário de devastação e carência que se insinua sobre sua época, repetindo e reivindicando para si o gesto outrora feito pela sacerdotisa conhecedora das coisas do amor, do belo, da imortalidade.

No poema em questão, Diotima aparece diretamente interpelada para marcar uma oposição, como dissemos, pois enquanto a sacerdotista concentra em si a fertilidade da sabedoria, capaz de retardar pestes, a Sibila, ausente de qualquer sabedoria pelo recuo dos deuses, aparece como mendiga em agonia, há tanto silenciada, que vem mendigar o que outrora ofertou aos Poetas: a palavra inspirada por Apolo. Em agonia, a forma de sobrevivência da Sibila se apresenta como sendo o próprio poeta: “falarei por vossas bocas”, ela diz, assim como outrora foi o poeta que lhe deu de beber em sua hídria, fazendo-se sensível ao seu sopro. Deve ele continuar sensível ao canto da Sibila, a urgência de escutar esse canto se reafirma diante do cenário apresentado por essa primeira parte do poema, que não está distante de um cenário de peste, devastação. Ele é árido, seco. Imagens negativas se acumulam ao lado de lamentos da sibila que se arrasta no pó, “flores na neblina”, “espelhos refletem espelhos”, “gestos incertos dos agonizantes”, “dilacerada, arquejante”, “braços de névoa”. Nesse cenário de devastação, as deusas desapareceram. Realiza o poema o seu diálogo com o ausente e pergunta: “onde Afrodite, a de rózeos tornozelos?”, “onde Ártemis, a de doçura selvagem?” e declara, respondendo a um eco eliotiano: “Foram-se as ninfas e hamadriades!”. Em meio à neblina, ao caos, ao afastamento de Apolo, o poema, no entanto, não deixa de afirmar a realização do próprio poema e diz, situando a si próprio em uma espécie de zona intermediária entre Apolo e Orfeu: “O Nascimento do Poema é o silvo que Apolo harmoniza e Orfeu faz cantar”.

Movimento oposto será feito na parte final do poema, onde no lugar do choro da Sibila, o poema declara o seu sorriso. À fuga dos deuses gregos, a segunda parte apresenta a vinda de um novo deus que nasce. Com referências ao cristianismo, a segunda parte parece trazer, como disse Constança Marcondes César, o movimento final do percurso espiritual de Dora, marcado por uma (re)aproximação das fontes gregas pagãs com a cultura cristã.

Neste percurso final, a Sibila procura o Amado e o descreve com figuras elevadas, de caráter absoluto e ideal, como aquele que, mesmo dissipando-se na névoa, permanece. A descrição e busca do Amado nos lembra a descrição e busca do belo de que falava Diotima em seu discurso no

Banquete, de Platão. Essa lembrança aponta para um movimento onde a Sibila talvez volte a aproximar-se das dadivosas Diotimas, de modo que o poeta, diante do novo deus que nasce, se encontra novamente com essa antiga sabedoria feminina e, munido dela, pode insistir em fazer poesia em tempos de carência, insistir em dizer:

*[...] Meu Amado é róseo e brilhante,
meu Amado vermelho. Sua cabeça é de ouro puro,
seus cachos, negro-azulados.
Seus olhos são duas rolas
perto de um lento riacho.
Destila mirra
o lírio de seus lábios.
Sei que habita um jardim,
companheiros ouvem sua voz....
Oh, faze que eu também te escute!*

*Quem é essa que vem do deserto
como um cântaro apoiado a um peito amoroso?
Ele é um selo sobre seu coração,
sobre seu braço moreno,
pois o Amor é forte como a Morte,
suas centelhas são de fogo;
uma chama divina!*

*Dissipa-se na névoa um rosto efêmero,
mas a face do Amado permanece.*

(SILVA, 1999, p. 481)

Capítulo 2: O grito do mito

*“...versos tão seus ferindo o essencial
 atravessando-o luminosamente:
 de tudo resultou um desses livros raros,
 que a gente conserva com carinho,
 para abri-lo ao acaso e encontrar
 o sentido profundo das coisas:
 “Este lugar é outro”.*
Em sua poesia, captamos a revelação do “outro”.
 Carlos Drummond de Andrade

1. A volta dos deuses na literatura

*Disse a deusa a sorrir:
 esta manhã o mar deu-me adereços
 e vestida de pérolas
 fui a um reino distante.
 Cânticos despertaram vides
 e frutos nasceram, que o sol
 cultivava nos pomares.
 Coros adolescentes perseguiram Eros
 - o coroado de pâmpanos -
 pois de meus lábios haviam provado
 o vinho farto e suave.*

*Liames atando e desatando,
 ele a beleza ocultava nas angras mais profundas,
 pois quando emergia – flâmeo ! -
 o murmúrio do mar as praias inundava
 e a embriaguez vizinha da morte
 ameaçava os amantes...*

(SILVA, 1999, p. 244)

Nestes versos do poema “Afrodite”, publicado em *Talhamar*, livro de 1982, Dora Ferreira da Silva empresta aos deuses gregos uma voz, uma presença, que se deixa ver logo no primeiro verso onde o poema simplesmente anuncia a declaração de Afrodite, cuja voz reverbera no restante dos dezesseis versos de um total de dezessete, divididos em duas estrofes. Logo no início de sua fala, a deusa anuncia um período, a manhã, instante de início e recomeço, de sobrevivência do dia em relação à noite, e sua voz nos chega por meio de imagens delicadas, femininas e elevadas, como “adereços” e “pérolas”, entrecortadas por sucessivos *enjambements*. O primeiro período do poema termina com a imagem “reino distante”, o lugar para onde vai a deusa. Neste lugar, a natureza celebra a sua presença, até que os versos anunciam uma outra presença, a de Eros, nomeado pelo poema como – o coroadado de pâmpanos – e enfatiza tais presenças com imagens de uma embriaguez que, apesar de farta, se faz suave. A harmonia musical que se percebe nas palavras “distante”, “pomares”, “suave”, estrutura essa primeira estrofe em uma musicalidade sutil, que reverbera no primeiro verso da próxima estrofe: “Liames atando e desatando,”. Uma imagem para o par vida/morte, este verso em sua indefinição de uma coisa ou outra, situando-se em um intervalo, parece sugerir uma imagem para o “reino distante” de que falava a deusa na primeira estrofe. O próximo verso reforça ainda mais a ideia da distância lançando-a para uma profundidade onde se oculta Eros para depois emergir. Junto à aparição do deus, o poema repete novamente imagens de mar e praia, um lugar que, na tradição mitológica, é para onde se vai quando se morre. No penúltimo verso, o poema fala da “embriaguez vizinha da morte” que o *enjambement* final nos permite compreender como sendo algo a ameaçar os amantes. O jogo de vozes, aparições, lugares e personagens neste poema termina por aproximar no poema não só a morte da vida, como também o amor da morte, criando para além de morte ou vida, um lugar onde vida e morte se traduzem no mesmo canto suavemente embriagado, recriado pelo poema na voz de Afrodite, pois só nele pode a deusa sobreviver.

No poema que vem logo depois de “Afrodite”, cujo título é “Vivem os ventos...” , a imagem da flor irrompe como o que parece ser uma metáfora para o próprio poema, e alguns lugares fundamentais da poética de Dora podem ser percebidos nos seguintes versos:

[...] *entre céu e terra.*

Dissipa-se o impuro. A luz incita

ao desencadear constante e nas flâmulas do alto

- rubra – floresce a rosa distante e presente,

pétalas abertas ao duplo viver

[...]

*A rosa: farta e indigente
entregue aos rios de vento e de carência.*

(SILVA, 1999, p. 245)

Diante da presença de Afrodite e Eros no poema anterior, este poema surge quase como um caminho a seguir, uma forma de resistir e fazer com que “vivam os deuses”. Primeiramente, há um lugar - o situar-se no intervalo entre céu e terra, na zona indefinida entre homens e deuses – depois há um nascimento da flor nos lugares improváveis, e não se trata de qualquer flor, posto que ela é rubra, de cor intensa. Como as imagens do passado que volta, essa flor é distante e, ao mesmo tempo, presente, e há ainda um passo final, determinante, o abrir-se ao duplo viver, ao lugar onde vida e morte se tornam um mesmo e único canto em uma sutil translação na qual a morte não é mais sombra, e sim presença. Este é o caminho trilhado pelo poema farto e indigente diante da miséria, da devastação de nossa época, mas que, ainda assim, brota.

Se insiste o poema, não menos insistentes são os deuses que passam a habitá-lo sorrateira e perturbadoramente. Como dizem os versos finais de “A Novilha”, também presente em Talhamar,

*Diz a Palavra, desviando o olhar: A vida
é o ponto escolhido para o triunfo célere de um deus.*

*Cada pedra, cada homem ou árvore
vela e desvela uma face rápida e divina.*

(Os deuses espreitam a vida com olhos temerosos.)

Porque a vida não é, a vida está.

(SILVA, 1999, p. 247)

Pelo estatuto elevado que adquire a Palavra, personificada neste poema de Dora, o mundo moderno escutará novamente, principalmente a partir do romantismo alemão, e antes dos românticos em movimentos isolados, o grito do mito. Os deuses de repente voltam, regressam em poemas, pinturas e esculturas com toda força, como se nunca antes tivessem ido, como se tivessem permanecido à espreita, vigilantes, ou apenas adormecidos.

Do Romantismo alemão, passando pela filosofia de Nietzsche, até os projetos poéticos imersos no universo da “literatura absoluta”, do qual fariam parte escritores como Lautréamont e Mallarmé, Roberto Calasso em *A literatura e os deuses*¹ mostra como o mundo está longe da

¹ CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

intenção de “desencantar-se”. “O mundo – já é tempo de dizer (mesmo que a notícia venha desagradar a muitos) – não tem nenhuma intenção de desencantar-se até o fundo, mesmo porque, se o fizesse, iria se aborrecer imensamente” (CALASSO, 2004, p. 24).

“Os deuses são hóspedes fugidios da literatura. Deixam nela o rastro dos seus nomes”, escreve Calasso. Hóspedes da literatura, os deuses permanecem nela durante um tempo e logo a desertam. É preciso que o homem sempre os evoque e há os períodos que compõem a história da literatura em que o homem simplesmente deixa de invocar as divindades, imerso em novos projetos de conhecimento, até que, de repente, elas voltam a aparecer. Podemos dizer que depois de um período em que os deuses estiveram ausentes dos livros, que corresponde ao período do renascimento, é com os primeiros românticos que eles voltam à cena literária com uma expressividade marcante. “Quase todos os poetas do século XIX, dos mais medíocres aos sublimes, escreveram alguma lírica onde os deuses são citados. E o mesmo vale para grande parte dos poetas do século passado” (CALASSO, 2004, p. 10).

Se os deuses na modernidade muitas vezes aparecem apenas como um “costume literário”, Calasso lembra que “no entanto, houve um tempo em que os deuses [...] eram sim um evento, uma aparição súbita, como o encontro com um bandido ou a chegada de uma nau” (CALASSO, 2004, p. 10). Já nos tempos da guerra de Tróia, Calasso lembra que os deuses frequentavam bem menos a terra do que na época anterior. Na Grécia clássica, eles já não se mostram em “plena evidência”.

A “funda familiaridade” ao aludir ao divino, que então estava latente em todos os cantos, no período clássico, já parece ter se perdido. A pergunta que faz Calasso é: o que o tempo fez com essa experiência tão óbvia, tão universal? “Dissolveu-a, lacerou-a, desfigurou-a, inutilizou-a? Ou se trata de algo que ainda nos vem ao encontro, incólume? E onde? (CALASSO, 2004, p. 12). Talvez a resposta a essa pergunta esteja justamente no cenário que Calasso vai preparar a partir da problemática do aspecto divino nos modernos que começa com a questão de Baudelaire às voltas com a declaração de um jovem intelectual ouvida em um banquete: “Não, o deus Pã não morreu! Pã vive ainda... E voltará”. Neste momento, Baudelaire teria tido a percepção de uma mudança, de um acontecimento que há algum tempo já havia sido desencadeado na Alemanha de Hölderlin e de Novalis, no contexto do Romantismo Alemão e sua celebração da Natureza e dos deuses. Dessa forma, em algumas poesias, dentro de um projeto específico que caracteriza uma época e um movimento, os poetas dizem que “os deuses vivem” e não só vivem como voltarão.

É importante lembrar que a condição natural dos deuses no cenário moderno passou a ser a de aparecer nos livros, uma vez que a via do culto estaria obstruída, segundo Calasso. No universo dos deuses imersos nas metrópoles “todas as potências do culto migraram para um único ato, imóvel e solitário: o de ler” (CALASSO, 2004, p. 23).

No espaço da literatura, os deuses se manifestam de acordo com “a expansão e o refluxo daquela que Aby Warburg chamou de onda mnêmica” (CALASSO, 2004, p. 25). A expressão, lembra Calasso, é usada em um ensaio sobre Burckhardt e Nietzsche que aborda o choque de memória a atingir a civilização moderna em relação ao passado habitado pelos deuses gregos. Nietzsche surge como a figura que se abandona à onda, “que passa a ser a onda, até os dias em que assina, em Turim, alguns bilhetes com o nome de Dioniso” (CALASSO, 2004, p. 26).

“Agora Vossa Senhoria é – ou melhor: tu és – o nosso grande, o nosso supremo mestre, já que eu, ao lado de Ariadne, tenho a incumbência de ser apenas o áureo equilíbrio de todas as coisas. Sempre há os que estão acima de nós...” Assinado: Dioniso (NIETZSCHE *apud* CALASSO, 2004, p. 26).

As ondas dos deuses acompanham a história. Calasso lembra uma das depressões mais profundas dessa onda, a que teria tido lugar no século XVIII francês, quando os intelectuais ridicularizavam os mitos gregos dizendo que estes sufocavam as Luzes nascentes. “E era até possível que esse múltiplo escárnio emanasse de uma só cabeça: a de Voltaire” (CALASSO, 2004, p. 26).

Eufemizados e refreados na literatura, os deuses, durante alguns séculos, ficam mais à vontade na pintura e na escultura. Calasso recorda um longo e ininterrupto festim dos deuses que acompanha a história ocidental em nomes como Botticelli, Giovanni Bellini, Guido Reni, Bernini, Poussin, Rembrandt, dentre outros. “O Rapto de Prosérpina”, escultura que representa o rapto de Kore por Hades, já seria suficiente, segundo o autor, para apreender o espírito dos deuses e da mitologia viva em quadros e esculturas. Mudos e irradiantes, os deuses mostram por quase quatro séculos todo seu esplendor em pinacotecas, parques e gabinetes ocultos, até falarem novamente pela obra literária.

No universo dos deuses presentes nas artes plásticas, Calasso reserva algumas páginas para uma reflexão sobre as ninfas, mensageiras dos deuses, seres femininos de vida longa, mas não imortais, que durante séculos acompanharam as metamorfoses de estilo. Arautos da possessão, Apolo constatou esse poder das ninfas, portadoras de um saber líquido, fluido, “ao qual o deus vai impor o seu ritmo”. Nymphé, moça em idade de casar-se, é, antes de tudo uma potência ambígua. “Nada é mais terrível, nada é mais precioso do que o saber que vem das ninfas” (CALASSO, 2004, p. 28). “Ninfa é a fremente, oscilante, cintilante matéria mental de que são feitos os simulacros [...] E é a própria matéria da literatura”. (CALASSO, 2004, p. 28). A última Ninfa celebrada na literatura se encontra em *Lolita*, de Nabokov, onde se estaria diante de um “demônio imortal disfarçado de menina”.

É fácil passar das “águas mentais” das ninfas para o reino dos deuses. No caminho aberto

pelas ninfas e suas aparições nas pinturas e nas obras literárias, outras figuras divinas podem irromper também. Dessa forma, pode ocorrer, lembra Calasso, em raros momentos, “que os próprios deuses voltassem a ser uma presença que deixa os homens emudecidos e subjugados, como num encontro com um misterioso viandante. Foi esse o caso de Hölderlin” (CALASSO, 2004, p. 30).

Hölderlin, diz Calasso, parecia destinado, desde o início, a receber “a vaga mnêmica” dos deuses. O poeta representa, mas não só ele, a tonalidade fundamental da psique poética do momento que, segundo Calasso, poderia ser vista em alguns versos do jovem Siegfried Schmid, escritos um pouco depois de uma conversa com Hölderlin sobre poesia.

*“Tudo é vida (se nos alenta o deus), invisível, sentida,
São leves toques; mas de força sacra”.*

Neste versos já se anunciam, diz Calasso, os “leves toques” que precedem o ressurgimento frenético da Grécia com suas figuras, seus nomes e cortejos. Prefigura-se o novo espírito, a nova poesia invadida pelo sentimento do invisível. Ao lado de Hölderlin, toda uma tradição do Romantismo alemão, representada por Schiller e Schlegel, busca, seja na tentativa de desenvolver uma nova mitologia, seja por meio da presentificação do espírito grego, caso de Hölderlin, atuar em um mundo onde a razão dominadora “anula o grande, o belo e, por assim dizer, a própria existência, e é a verdadeira mãe e causa do nada, já que as coisas vão diminuindo à medida que ela cresce” (LEOPARDI *apud* CALASSO, 2004, p. 31).

No entanto, Calasso lembra que o próprio Leopardi, por exemplo, era lúcido demais para não perceber que a mitologia não poderia ser transportada diretamente para o mundo de hoje e produzir os mesmos resultados de antes, isso porque, com a literatura, “não herdamos também a religião grega e latina”. Não há o mesmo substrato cultural de antes, o contexto e a organização social são outras. Dessa forma, o uso de “fábulas antigas à maneira antiga”, segundo Leopardi, teria como resultado uma “afetação e ficção bárbara”.

Por isso, os deuses voltam a falar aos homens, mas sua presença se contamina de modernidade e a modernidade se deixa atravessar pela sua presença. As imagens que falam dos deuses são, na poesia de Hölderlin, imagens modernas, onde os deuses se mostram na evidência com que teriam aparecido ao poeta. O poeta alemão teria visto os deuses absolutamente “evidentes” e o que aconteceu com ele teria sido algo muito mais radical, que aponta para a necessidade de “aventurar-se por trás dos deuses, até o puro divino, ou seja: o imediato [...] e o imediato é aquilo que se furta não só aos homens, como também aos deuses, [...] o divino é, com certeza, aquilo que [...] nos dá a sensação de estar vivos. Isso é o imediato” (CALASSO, 2004, p. 33).

No poeta alemão também haveria a noção, sublinhada por Calasso, do “sacro caos”, que o autor vê como o caráter mais temerário da poesia de Hölderlin:

[...] antes dele (e depois dele), o caos e a lei jamais se haviam aproximado tanto e nunca tinham reconhecido [...] uma relação de geração recíproca. O caos gera a lei, mas apenas a lei dá acesso ao caos. O inabordável imediato é o caos – e “o caos é o próprio sagrado”, acrescenta Heidegger (CALASSO, 2004, p. 34).

O caos pode ser sagrado, pode gerar lei e vice-versa, da mesma forma o caos é o próprio sagrado e o sagrado é o próprio tremendo, como desenvolve Heidegger, um tremendo que se disfarça na brandura de um suave amplexo, que, não por acaso, é o mesmo amplexo cantado pelas elegias rilkeanas. A poesia de Rilke, como lembra Calasso, também solicita o tremendo.

“Porque o belo não passa

Do início do tremendo,

Tal como conseguimos suportar”.

A partir do “sacro caos”, anunciado por Hölderlin, toda a literatura que invoca as divindades e, de certa forma, boa parte da literatura moderna, será construída ao redor de um pacto entre a experimentação formal e a epifania divina. Caos não se contrapõe a forma, a literatura está desligada da obediência precedente.

De repente, a palavra “caos” se enche de significados exaltantes. Em vez de contrapor-se à forma, como sua inimiga, ela parecia indicar uma configuração mais elevada, de fragrante vivacidade, em que, finalmente, natureza e artifício se mesclam para não cindir-se mais, na “bela desordem da imaginação” (CALASSO, 2004, p. 35).

O grande mérito de Hölderlin seria, portanto, não somente perceber a nova evidência dos deuses antigos, mas, acima de tudo, o aspecto diverso que os deuses adquiriram ao se manifestar no mundo moderno.

Diante do fato de que a liberdade em relação aos deuses seria, para o homem ocidental, praticamente impossível, pois, como escreveu Hölderlin, “Nós sonhamos com originalidade e autonomia, acreditamos dizer só novidades, e tudo isso não passa de uma reação, de uma espécie de vingança branda contra o estado de servidão no qual nos encontramos em relação à Antiguidade” (HÖLDERLIN *apud* CALASSO, 2004, p. 38), o poeta alerta para a necessidade de evocar os deuses, mas não buscando o entusiasmo e o “fogo do céu”, ou seja, não da mesma forma que os antigos evocavam a si próprios, pois assim “perderíamos a palavra em terra estrangeira”, e o indivíduo sucumbiria à sombra de Apolo. “Agora é preciso reencontrar a “sobriedade ocidental”, a

“clareza da representação”, [...] traindo os deuses. Mas, certamente, “de modo sacro”.

Quando se consegue tal “sobriedade ocidental”, de que fala Hölderlin, mesmo não explicando muito bem o que seja, mas deixando a sensação de que ela é intrínseca à literatura no ocidente, conquista-se a autoridade de uma pulsação e, diante da volta dos deuses na literatura, “contemplamos, então, atônitos, o excesso de sua evidência” (CALASSO, 2004, p. 39). Ao poeta em cuja obra falam os deuses, restaria um peculiar desejo: “Eu gostaria de ser um cometa? Acho que sim. Porque têm a rapidez dos pássaros; florescem no fogo e são puros como as crianças. Desejar algo maior a natureza do homem não pode pretender” (HÖLDERLIN *apud* CALASSO, 2004, p. 40).

2. O estatuto do mito e da poesia em Dora Ferreira da Silva

As questões e características da obra poética de Dora Ferreira da Silva também podem ser compreendidas a partir de um contexto específico de criação e pensamento que Constança Marcondes César chamou de “O Grupo de São Paulo”. Formado por Vicente Ferreira da Silva, Agostinho da Silva, Eudoro de Souza e Miguel Reale, o grupo, marcado por “fecundo diálogo espiritual”, se distinguia pelo “culturalismo e pensamento de feição existencial, na sua vertente aberta ao valor gnosiológico e fundante do mito” (CÉSAR, 2000, p. 09).

Figura importante do círculo é a poetisa Dora Ferreira da Silva, esposa de Vicente e tradutora de Rilke, Saint-John Perse, Heidegger, entre outros. A casa de Vicente e Dora constelava, na época, a vida cultural de São Paulo, vivendo a efervescência criadora de poetas, artistas plásticos, críticos de arte, filósofos, estudiosos de teatro e música (CÉSAR, 2000, p. 22).

Em *O grupo de São Paulo*² Constança discute quais foram as principais linhas de reflexão do grupo, concentrando-se em Vicente, filósofo bastante influenciado pelo pensamento alemão, seja o do idealismo romântico, seja o do existencialismo heideggeriano. “Vicente constitui o ponto central do chamado *Grupo de São Paulo*”, escreve Constança, lembrando que o polo do diálogo dos seus membros era “a recuperação dos mitos gregos nas perspectivas de Eliade, Kerényi, W. Otto. É a busca de nossa mais profunda raiz espiritual, a tradição grega, que marca o ponto de encontro desses autores” (CÉSAR, 2000, p. 11).

Diante da perspectiva de recuperação dos mitos gregos, alguns integrantes do Grupo refletiram sobre o sentido do mito, caso de Eudoro de Souza. No capítulo “O conceito de mito em Eudoro de Souza”, Constança busca reproduzir a definição de mito dada pelo autor.

² CÉSAR, Constança Marcondes. *O Grupo de São Paulo*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000

Em que consiste o mito? É, fundamentalmente, um discurso a respeito dos deuses. Para compreender tal discurso, é preciso, contudo, buscar sua origem: a religião, o ato ritual, pura vivência da presença do sagrado. A religião é fonte dos mitos; é religiosa a primeira atitude do homem perante o mundo. O mito aparece como um dizer poético, uma resposta ao sentimento da presença do divino. Não é explicativo, mas simbólico. Sua expressão máxima é a tragédia, drama ritual (CÉSAR, 2000, p. 32).

Em certo momento de sua reflexão, Constança destaca o instante inicial do pensamento de Eudoro que aborda a “convergência entre mito e logos”, apontando “para a intuição do Ser como unidade dos contrários” (CÉSAR, 2000, p. 21). Eudoro, neste instante, apresenta *mito e logos* não como opostos, e sim complementares, sem que haja o privilégio de um sobre o outro. O *mito* dizia respeito à esfera sensível, enquanto que o *logos* à inteligibilidade.

Diante do mundo moderno “carente de deuses”, onde o sentido do mito teria sido esvaziado, para o filósofo que dizia “no antiquíssimo de mim, dorme o antiquíssimo do mundo”, sempre haveria “a possibilidade do homem abrir-se a uma nova relação com a transcendência” (CESAR, 2000, p. 33).

Em “Origem da Poesia e da Mitologia no Drama Ritual”³, Eudoro expõe os três momentos fundamentais do desenvolvimento de todos os mitos que germinaram no mundo antigo. Da compreensão desses momentos, nasce uma outra noção fundamental para o autor: a da origem poética da mitologia e a da origem mitológica da poesia.

O desenvolvimento de todos os mitos que germinaram no mundo Antigo e em terras gregas, apresenta-se historicamente articulado de modo seguinte: na origem, um culto, no qual o mito se não distingue do rito – no meio, cisão da unidade original, e libertação do mito, pela poesia -, no fim, regresso do mito, poeticamente relatado e filosoficamente interpretado, ao mesmo rito, que nunca deixara de ser celebrado (SOUSA, 2000, p. 68).

O primeiro momento caracterizaria a sociedade dos povos ditos primitivos, onde não havia distinção entre mito e rito, ambos eram dois aspectos do mesmo fenômeno. No contexto do drama, chamado por Eudoro de “a viva substância da consciência religiosa”, o mito seria a manifestação do rito em imagens, enquanto imagem, ele representaria o polo corpóreo do rito. Já o rito seria o mito em atos, enquanto ato, ele representaria o polo anímico, a alma do mito. “o mito é o corpo do rito, o rito é a alma do mito, o composto é drama ritual, unitivo, pelo qual os deuses são presentes aos homens e os homens conhecem a presença dos deuses” (SOUSA, 2000, p. 69). Para Eudoro, dessa forma, o mundo da mitologia e do ritual é um mundo que só pode ser definido pela presença dos deuses.

³ SOUSA, Eudoro de. “Origem da Poesia e da Mitologia no Drama Ritual” in: *Origem da Poesia e da Mitologia e outros ensaios dispersos*. Portugal, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2000

A compreensão do drama ritual nas sociedades primitivas, conduz o filósofo a uma reflexão sobre a forma de pensamento dessas sociedades onde o mito ainda não está verbalizado. Oposto ao pensamento alegórico e ao que o autor chama de uma “mentalidade lógica”, os antigos são atravessados pelo pensamento simbólico de uma mentalidade pré-lógica. Enquanto no pensamento alegórico uma coisa, a alegoria, representa uma noção, uma ideia, cumprindo, portanto, uma função de cópia, representação, no pensamento simbólico uma coisa se torna a outra, pois na mentalidade pré-lógica, onde o mundo das coisas ainda não estava dividido do mundo das noções, tanto coisas quanto noções participam da construção do pensamento. A não-separação leva a dois movimentos descritos por Eudoro na constituição do simbólico: “Simbólico é, pois, sinteticamente, o ser particular, significante da ideia universal, e a ideia universal, significada pelo ser particular. Símbolo é, por conseguinte, a síntese sensível do ser e da significação” (SOUSA, 2000, p. 71).

A respeito das duas formas de pensamento, Eudoro diz para “não confiar demasiado numa interpretação dos mitos que, passo a passo, tropeça na alegoria”. Neste ponto, ela fala da “transcendência da expressão poética” diante da qual não conseguimos facilmente associar uma imagem do poema a uma ideia. A imagem nos escapa e, nessa espécie de fuga, ela se refugiaria em uma região que é a do mundo simbólico. O poema não deixa, nem nunca poderia fazê-lo, de pertencer à ordem lógica, pois se exprime pelo verbo, é feito de linguagem, no entanto, “a obra poética traz o sinal de origem numa região de humana consciência, limítrofe do dizível e do indizível” (SOUSA, 2000, p. 71).

O segundo momento do desenvolvimento do pensamento mítico, aquele em que o mito é liberto do rito pela poesia, sugere essa região onde a poesia escapa ao pensamento alegórico, à medida que suas origens estão no drama ritual, dessa forma, ela carregaria consigo parte daquele mundo simbólico, onde as coisas “também *são* aquilo que significam” (SOUSA, 2000, p. 73). Essa síntese da coisa e da noção só poderia acontecer na atividade dramática, justamente porque nela, como explica Eudoro, o fim só pode ser visto a partir da ação à medida que a imagem adere ao ato, ou seja, o mito adere ao rito e vice-versa.

O pensamento simbólico das sociedades primitivas opera, diz o autor, uma espécie de milagre, a síntese do ser e da significação, nele a múltipla vivência do corpo, por meio da dança e do canto, é capaz de realizar a purificação da alma, assim como a consumação das “núpcias do Céu e da Terra”, dos deuses e dos homens.

Quando o mito é liberto do rito pela poesia, Homero e Hesíodo assumem um papel fundamental, “a teogonia e tudo o mais que a poética geração dos deuses implica, como gênero de todas as espécies mitológicas -, teria constituído, no desenvolvimento da consciência religiosa dos gregos, como que um alvorecer e um despertar [...] a consciência grega desperta, e é despertada,

pela poesia para a mitologia, ou, pela mitologia para a poesia”. (SOUSA, 2000, p. 75).

Com a “reforma homérica”, como é chamada por Eudoro, realiza-se o trânsito da religião dos povos primitivos para a religião grega clássica, nesse contexto de transição, o mito adquire um novo sentido, passa a ser compreendido como discurso e não mais como “corpo do rito” e como aquele que encontra sua alma no rito.

Para os gregos dos séculos V e IV, mito é discurso “acerca dos deuses”, demônios, heróis e dos que habitam o Hades. [...] O discurso acerca da divindade, não pode deixar de ser a teogonia, no sentido mais lato da palavra: a prosa da poética geração e vida dos deuses e dos heróis. Por consequência, quando Heródoto diz que Homero e Hesíodo, deram a mitologia aos helenos, podemos nós dizer que os épicos criaram a mitologia grega; ou melhor [...] que, na poesia, devemos procurar a origem da mitologia (SOUSA, 2000, p. 77).

Poeticamente, no entanto, a mitologia nasce do drama ritual, daquele estado anterior onde os deuses ainda não tinham nomes. Para além da poesia, sua origem se encontra nesse momento primeiro. Se, a partir do momento em que os deuses foram nomeados, nasce a mitologia clássica dos gregos, com ela também nasce a poesia. Não é possível, dessa forma, separar o nascimento da poesia, do nascimento da mitologia, tampouco é possível afastar ambas de uma origem comum: o drama ritual.

Essa origem dramática persiste tanto na poesia, como vimos, à medida que esta muitas vezes resiste a uma interpretação simplesmente alegórica, e também persistiria nos mitos. Essa persistência ou, de acordo com os caminhos de nosso estudo, essa sobrevivência do passado dramático, já prefigura o último momento dos três traçados por Eudoro a respeito do desenvolvimento do mito: o regresso do mito, já poeticamente relatado, ao rito, que, mesmo diante do fato dos deuses terem ganhado nomes, nunca deixara de ser celebrado.

Os atos rituais, que se perderam do significado mítico, descem ao ínfimo nível do gesto insignificante; e insignificante permanece o gesto até que outros mitos lhe imprimam o sentido que o há de erguer de novo à altura da consciência. Os mitos que se libertaram dos atos rituais, persistem como lembrança; elevam-se, é certo, à sublimidade do verbo alado; mas, como sinal da dramática origem, trazem em si o natural anseio de voltar aos atos, pelos quais se inserem no real (SOUSA, 2000, p. 79).

Eudoro busca no drama ritual uma metáfora para o trânsito do drama ao poema, do mito sob a forma ritual ao mito sob a forma verbal, uma metamorfose que marca, ao mesmo tempo, a origem poética da mitologia e a origem mitológica da poesia. Essa metáfora, capaz de traduzir a mudança espiritual que acontece da celebração dramática – onde deuses e homens ainda não se distinguem, à narração poética, onde os deuses se sobrepõem aos homens - é a dança. Ela “não serviria apenas de mais sugestivo exemplo da natureza do ritual, mas seria, ela própria, a autêntica forma do drama

religioso” (SOUSA, 2000, p. 91). Essa dança, no entanto, não é a dança como a entendemos na modernidade, e sim a

nativa, espontânea e graciosa eúritmia, na qual, indiferentemente, a música é emotiva e o movimento é musical. Neste sentido, a dança é fenômeno cósmico. Neste sentido, talvez, os Antigos falavam de “música das esferas”. Neste sentido, decerto, um filósofo moderno disse que só acreditaria em um deus que soubesse dançar (SOUSA, 2000, p. 80).

Nesse bailado cósmico, o ritmo corporal prolonga o ritmo natural, ele renova a mesma renovação rítmica da Natureza. O mito na pura forma dramática se traduz no instante em que o próprio movimento se torna audível, sem o auxílio de instrumentos musicais. Essa capacidade de ouvir, independente do som material, remete à capacidade de estar na presença dos deuses, sem necessariamente ter que nomeá-los. Quando o movimento cessa de súbito, mas a música, o canto, o compasso, ou seja, diversas linguagens, recordam o ritmo do bailado cósmico, neste instante existe o mito já liberto do rito pela poesia. “Antes, todos os homens dançaram [...] os mitos que, depois, alguns cantaram” (SOUSA, 2000, p. 92). Mesmo verbal, no entanto, o mito traz em si o seu passado dramático, e, é pelo próprio verbo, que esse passado se faz novamente possível. Figura-se aqui, como diz Eudoro em outro momento de seu texto, a possibilidade da irrupção de momentos da nossa vida moderna, onde as coisas parecem provocar em nós expressões lógicas semelhantes às pré-lógicas reações do primitivo.

A noção de mito e poesia surge, para o filósofo, a partir dessas reflexões, como uma coisa só. Não há como separar a poesia do mito porque, em sua origem, poesia e mitologia coincidem. O lugar dessa coincidência não é outro que não o drama ritual, o espaço do pensamento simbólico, da dança que colocava os homens na presença dos deuses e os deuses na presença dos homens.

O mito é poético, a poesia é mítica. Todo dizer poético dos mitos carrega em si não só o mistério do pensamento simbólico, que nos escapa, como também a persistência da lembrança de um passado ritualístico que se faz novamente possível a partir da experiência diante da linguagem, pois se o mito regressa ao rito, ele regressa já poeticamente relatado.

Um dos versos do poema “A Arsenii Tarkovskii”, dedicado ao poeta russo e publicado em *Poemas em Fuga*, nos diz: “Os ícones sempre titubearam ao meu desejo de escrevê-los”. Esse desejo de escrever o ícone manifesto neste verso de Dora e que se deixa ver em vários outros poemas que interpelam o ícone e buscam capturá-lo pela linguagem poética⁴, revela uma intenção da poesia doriana que vai além da simples representação e busca a apresentação, o acesso ao

⁴ Entre os poemas em que Dora Ferreira da Silva interpela a figura do ícone estão: “Ícones” e “Ícone de São Francisco”, publicados em *Jardins (esconderijos)*, de 1979. “Ícone”, publicado em *Poemas da Estrangeira*, de 1995. “Escrever o ícone”, publicado em *Poemas em Fuga* (1997).

invisível, o tornar-se, pela via artística lógica, mas perpassada por um passado ritualístico, a outra coisa. Esse caráter iconizante de sua obra nos remete ao mistério do pensamento simbólico que vigorava nas antigas sociedades ritualísticas, lembradas por Eudoro de Sousa. Talvez por isso, dentre outras coisas, uma leitura puramente formal não seria suficiente para apreender o poema de alguma forma, como mostrou Flusser, assim como também se mostraria insuficiente uma leitura de viés apenas “místico”.

O dizer poético do mito na modernidade parece ecoar essa noção da origem poética da mitologia – o sentido do mito é poético – e ao mesmo tempo a noção da origem mitológica da poesia – o sentido da poesia é mítico. Por ser dotada de sentido mítico é que a poesia que interpela o mito na modernidade parece fazer coexistir o mistério do pensamento simbólico com a racionalidade do pensamento alegórico. Marcada pela sua origem ritual, porque a origem do mito é ritual, essa poesia realiza as núpcias do céu e da terra, coloca o homem novamente na presença dos deuses, imprime na sua linguagem, na sua métrica, nas variadas normas poéticas, o ritmo do bailado cósmico e realiza, por meio dessa linguagem, uma sobrevivência desses antigos ritos, desse passado dramático que se faz novamente possível na modernidade. A partir desta leitura do mito e da poesia em Eudoro e indo além dela, a poesia que diz o mito na modernidade vai assumir um estatuto elevado, será ela aquela capaz de instaurar o Ser com a palavra e de suprir a carência, a pobreza, a devastação de nossa época.

Ao final de seu texto, Eudoro lembra que “o ato ritual não prescinde do corpo” e que uma teoria compreensiva da mitologia não pode deixar de levar em consideração a corporalidade. Ele resgata uma dimensão concreta – a dimensão corporal – inseparável do ritual, pois este acontece no corpo e visa um transbordar para fora dele. Esse movimento do pensamento de Eudoro aproxima-se do instante em que seu pensamento sugeria uma “igualdade” entre mito e logos, e não uma superioridade do mito sobre o logos. Se pensarmos no instante em que o mito poeticamente relatado volta ao rito, ou poderíamos dizer de outra forma, se pensarmos no mito poeticamente e racionalmente relatado onde sobrevive o rito, talvez estejamos mais próximos de um lugar de coexistência entre logos e mito do que de superioridade.

Em relação a essa problemática logos e mito, no capítulo “O valor epistemológico da prioridade do mito sobre o logos em Vicente Ferreira da Silva”, Constança acompanha o percurso filosófico de Vicente e desenvolve um dos aspectos centrais de sua filosofia: a prioridade do mito sobre o logos. A reflexão que Vicente faz em torno do que ele chama de crise do humanismo, carência dos deuses no contemporâneo e a função da poesia de não só promover o acesso ao Ser, como também de atuar em favor do mito vindouro, são temas destacados por Constança.

Entre as características encontradas em diversos escritos de Vicente compreendidos entre os

anos 1941 a 1950 estaria “a afirmação da antítese [...] entre a ordem da razão e a ordem do coração, o que conduz à tese da prioridade do mito sobre o logos, da poesia sobre a ciência, da intuição sobre a razão racionalista” (CÉSAR, 2000, p. 35 e 36).

A importância que o filósofo conferia à poesia vista como fundadora de um mundo, de uma nova realidade, e a forma de ver o mundo como cifra da transcendência são outras características da obra de Vicente apontadas por Constança.

O encarar o mundo como cifra da transcendência prenuncia a concepção ferreiriana do mundo como o aberto pelo Ser. Encontramos também [...] o enfoque da poesia como instauradora de um mundo, como paradigma do mundo humano, meio de o homem referir-se a uma dimensão mais alta da existência [...] A auto superação do homem faz-se na e pela poesia [...] O poeta é o [...] revelador da Substância, aquele que deve trazer à terra, que é transitoriedade, a imagem sublime da vida absoluta (CÉSAR, 2000, p. 41 e 42).

Sob inspiração do romantismo alemão, Vicente delinea a sua proposta de superação de uma filosofia centrada no racionalismo em direção a uma nova metafísica. “Não será mais a razão iluminista a faculdade capaz de [...] vislumbrar a essência, a natureza desse misterioso Todo. À antiga intuição racionalista e fragmentadora, Novalis e em geral os Românticos opõem uma intuição emocional, artística, da realidade” (CÉSAR, 2000, p. 43).

Ao lado da importância dada à poesia, a valorização da experiência artística como meio de acesso à realidade “meta humana” está presente na obra de Vicente desde o início. Constança lembra trechos escritos pelo filósofo em “Sobre a Natureza da Arte” em que a poesia, a atividade criadora e artística é vista como mediadora entre o homem e o sagrado. A arte é, neste sentido, condição essencial ao homem, pois ela é que lhe permite trilhar o caminho do mito.

Em toda plasmação artística há um sentido demiúrgico e criador, uma vontade de transfiguração metafísica que vivifica a arte em suas raízes. A arte não é mimetismo [...] mas em seu mais íntimo cerne é metamorfose [...] Muito longe de mobilizar o supérfluo de nossas energias criadoras, longe de ser mero divertimento, a arte se nutre das forças mais sagradas da nossa alma e através dela traz ao mundo a sua mensagem sobre-humana onde evidencia o papel da poesia, de intermediária entre o homem e o sagrado (VICENTE *apud* CÉSAR, 2000, p. 45).

Juntamente com Heidegger, Vicente reflete que a função da poesia é a ampliação da consciência, a constituição de um mundo. “É [...] a palavra poética, o mito, a linguagem original (Ur-sprache), que cerne um paradigma de ser sobre a nossa consciência” (VICENTE *apud* CÉSAR, 2000, p. 47). É atributo da palavra mito-poética, diz Vicente a partir de Heidegger, realizar uma doação de ser. Ao traçar a relação entre mito e poesia, o mito é visto por Vicente como linguagem originária. Assim como o mito, a poesia fundaria uma nova ordem, permitindo o acesso ao Ser, algo

que só seria possível sendo a poesia linguagem primeira, oposta à “linguagem degradada do cotidiano”.

Ao falar sobre outro texto de Vicente (*Ideias para um Novo Conceito de Homem*), Constança chega ao momento em que o filósofo pela primeira vez fundamenta a prioridade do mito sobre o *logos*. Suas influências principais continuam sendo Hölderlin, Nietzsche e Heidegger. Heidegger mostra a Vicente que as possibilidades de existência humana e a concepção de mundo são reveladas ao homem pela poesia, sendo a palavra aquilo que dá origem ao homem e não o contrário. Tudo é revelado ao homem pelo verbo mitopoético.

Nietzsche contribuiria para a tese de Vicente à medida que põe em questão o eu tradicional da filosofia racionalista, coeso e íntegro em si mesmo. Nietzsche apontaria para a pluralidade de perspectivas do sujeito em relação a si mesmo e em relação ao mundo. Dentro dessa perspectiva plural e dinâmica haveria, na interpretação de Vicente, algo “mais original que o próprio sujeito humano”, uma “espécie de transcendência” a organizar as múltiplas versões.

Com as contribuições de Hölderlin, Nietzsche e Heidegger, e tendo como horizonte a verdade do ser, que é, em sua essência, desvelamento, iluminação, poesia, Vicente coloca o mito como sinônimo de poesia originária, neste sentido, “qualquer dizer lógico-discursivo está compreendido na revelação primeira de um mundo, pela mitopoiésis originária. A história do homem reflete a história do Ser, a poesia é o dizer dessa história do Ser” (CÉSAR, 2000, p. 56). À medida que mito, poesia e revelação dos deuses são identificados como abertura de possibilidades de manifestação do Ser no tempo, nenhuma instância poderia ser maior do que o que permite chegar ao Ser e deixar que esse Ser fale.

Outros aspectos que validariam a tese de Vicente, segundo Constança, seriam alguns sinais vindos do mundo contemporâneo: “a alienação do homem no homem, provocada pelo cristianismo e pela técnica; e a crise do mundo contemporâneo, sintoma do questionamento do *logos* como fonte de explicação do ser, do homem e da história, e prenúncio de uma nova aproximação da dimensão mítica” (CÉSAR, 2000, p. 57).

Com Heidegger, Vicente afirma, a propósito do nosso tempo: “É o tempo dos deuses em fuga e dos deuses por vir. Este é o tempo de carência, porquanto padece de uma dupla privação: o Não-mais dos deuses em fuga e o Não-ainda dos deuses por vir” (CÉSAR, 2000, p. 59).

De certa forma influenciada pelo pensamento de Vicente e também responsável por exercer certa influência sobre ele, a obra poética de Dora aproxima-se do pensamento ferreiriano em alguns pontos e se distancia em outros. Uma das semelhanças entre Dora e Vicente parece estar na forma de compreender o real como cifra da transcendência.

Um dos livros de Dora nos sugere a importância que o mundo sensível assume em sua poética, trata-se de *Jardins (esconderijos)*, publicado em 1979. O poema de abertura do livro, “Poetas e insetos”, transita entre os dois extremos que coexistem na obra de Dora, céu e terra, mostrando, a partir do entrelugar em que escreve o poeta, como a importância dada ao mundo sensível, à existência humana, participa de uma exploração da dimensão “transcendente” pela poesia.

*Gravamos nas folhas (como insetos)
signos arbitrários
futuros dicionários
para aprendizes de símbolos.*

*O céu é transparente como
as lentes dos óculos
e a terra se adorna
como as belas mulheres.*

*Subimos a escada platônica
descemos a escada plutônica
escrevendo entre dois amores
a modo de insetos nas folhas
para gerar sem fim
outras flores
outras fomes.*

(SILVA, 1999, p. 137)

Se olharmos para os dois primeiros versos da última estrofe, além da harmonia conseguida na construção pela associação do efeito rítmico e semântico, o primeiro verso ao dizer, “subimos a escada platônica”, traz um movimento de subida e sugere que os poetas realizam esse movimento rumo ao horizonte das ideias platônicas, à procura de uma dimensão que está “além do humano”. A busca das ideias ainda imaculadas, intocadas, carregadas de sentido de transcendência e espiritualidade faz parte do horizonte do poeta que, no poema, é metaforizado pelo inseto. Se o poeta é uma espécie de inseto, animal preso à terra que, no entanto, alça pequenos voos, à sua subida logo se sucede uma descida, por isso diz o verso seguinte: “descemos a escada plutônica”. Podemos compreender essa descida não só como um movimento que aproxima o ideal do real e realiza no poeta o destino quase inescapável de perder-se no humano, mas também como algo que

solicita um dos movimentos constantes na obra dorianiana, que confere a ela sua particular dicção órfica: a descida ao mundo das sombras, ao reino de Plutão (Hades).

Outro poema presente no mesmo livro, intitulado justamente “Luz e sombra”, também imprime ao mundo sensível um expressivo significado.

Silabário de prata

traçam insetos nas folhas.

Dizem o que pressinto:

alma vastíssima perpassa o mundo.

Respondo ao vento

ao sol

às águas riscadas de sinais sombrios.

Nesta floresta vivo.

(SILVA, 1999, p. 155)

Diante dessa “alma vastíssima que perpassa o mundo”, os instantes de celebração da Natureza atravessam a obra poética de Dora e se deixam ver nos poemas de Itatiaia e em tantos outros em que a presença do mundo sensível se impõe por meio das flores, dos pássaros, da garça, dos animais. Nesses momentos, Dora recupera o real, o mundo sensível como cifra do metafísico, do transcendente, revelador do numinoso. Ela confere à natureza uma incrível potência enquanto “expressão de algo maior”, capaz de fazer com que o gesto originário de comunhão com o Todo cósmico, dotado de alma, possa de novo colocar-se como experiência possível no presente.

Para além das semelhanças, as diferenças entre a obra poética de Dora e a filosofia de Vicente aparecem, por exemplo, quando Vicente não antevê acordo possível entre Apolo e Dionísio no campo da filosofia. “Não há acordo possível – no campo da filosofia – entre Apolo e Dionísio, entre o que se desdobra em formas e ideias precisas e estatuárias e o que transborda em giros e anseios ilimitados” (CÉSAR, 2000, p. 37).

No campo da poesia, e da poesia de Dora especificamente, esse acordo não parece ser tão impossível. Como abordou Flusser, um dos momentos complexos de sua poesia consiste na associação entre inspiração e racional construção poética. A sensibilidade das imagens divide espaço com o rigor da construção, com a sonoridade do verso. Da mesma maneira, se para Vicente a prioridade do mito sobre o logos vai se tornando cada vez mais clara ao longo do seu pensamento, no caso de Dora, ela não parece tão clara assim. Poderíamos dizer que a especulação filosófica de

sua poesia aponta sim, em diversos sentidos, para a prioridade do mito. É o mundo do mito que ela busca afirmar contra o seu desaparecimento. No entanto, no processo de construção poética e formação das suas imagens, o logos (que na filosofia de Vicente assume diferentes sentidos – discurso, razão, consciência, clareza) não é menor que o mito, tampouco o mito (que poderíamos entender como imagem poética, inspiração, transcendência, sagrado, mistério) é menor do que o logos. Parece haver sempre uma coexistência entre essas instâncias no contexto de um habitar o intervalo. Como dizia o poema anteriormente citado, o poeta se coloca “entre dois amores”, e assim se situa em um zona de indeterminação entre céu e terra, logos e mito, luz e sombra. Apolo está tão presente quanto Orfeu, derivando-se este último para a presença do próprio Dionísio. Na poesia de Dora, Orfeu, que fornece a magia, a noite, o mistério e a inspiração, está ao lado de Apolo, que fornece o dia, a luz, a razão, o domínio da forma. Só a partir dessa coexistência de contrários se faz possível o nascimento do poema na modernidade, e não seria demais uma vez ainda lembrar, “o silvo que Apolo harmoniza e Orfeu faz cantar”.

A crítica ao cristianismo feita por Vicente também não se verifica na obra poética de Dora. Como mostramos no primeiro capítulo junto do poema “A Sibila”, há uma celebração no poema do deus que vem e esse deus é descrito com diversos elementos da cultura cristã. Muito mais do que uma oposição entre paganismo e cristianismo, esse poema que comentamos parece realizar uma espécie de “(re)encontro” da cultura cristã com as suas origens pagãs. Outro poema que aponta neste sentido é “Eu te vi em Ravena...”, publicado em *Poemas da Estrangeira*.

*Eu te vi em Ravena. Parecias um pastor da Grécia
levando seu rebanho. Rosto quase feminino
refletia a alvura das nuvens da abside,
dos animais tranquilos. Na fronteira da Idade Antiga
e da Futura Idade, ó Cristo, despertaste
o amor de uma mulher no limiar do eterno.
E me vias, bem sei, quando te olhava ansiosa
sem saber a que país eu pertencia
e a que Deus.*

(SILVA, 1999, p. 359)

Este poema nos permite realizar uma interessante associação entre a figura de Cristo e a própria figura de Orfeu. Isso porque, provavelmente, o poema nos fala dos mosaicos do mausoléu de Gala Placídia, em Ravena, onde Orfeu é representado como o Bom-Pastor. “Uma antiga cena de

crucificação chega mesmo a chamar Cristo de “Orfeu báquico” (BRANDÃO, 2012, p. 178)⁵. Em uma apóstrofe no quinto verso do poema, a figura vista é nomeada como “Cristo”, e o poema se dirige a ela em um chamamento. No entanto, a figura representada é a do próprio Orfeu como Bom-Pastor, por isso diz o poema, “Parecias um pastor da Grécia/levando seu rebanho”. Ao tomar Orfeu como Cristo, o poema realiza uma aproximação da cultura pagã com a tradição cristã e, nessa aproximação, no diálogo que se estabelece no poema entre a imagem representada e aquele que a contempla, borram-se as fronteiras entre as diferentes crenças, o que se reflete nos versos finais onde o eu lírico não só se coloca fora das limitações de crença, como também das limitações de espaço e nacionalidade: “sem saber a que país eu pertencia/e a que Deus.”

Esse encontro entre cristianismo e paganismo, entre mito e logos e entre uma série de outros contrários, vida e morte, luz e sombra, parece apontar, com cada vez mais força, para um cenário sem hierarquizações, sem prioridades, que a poeta prepara para o mito vindouro e a partir do qual ela realiza no presente o mito que vem.

Estruturado a partir dessa coexistência de contrários e de um diálogo com o ausente, buscando afirmar sua presença, sua sobrevivência, o fazer poético em Dora surge como uma tentativa de capturar a força da palavra poética, traduzir o estatuto elevado da poesia e, principalmente, perder-se nos labirintos do interior do poema, onde, no entanto, reside o único lugar onde podemos nos encontrar. Ir além do humano *no* humano, ir além do poema *no* poema, da mesma forma ser capaz de perceber o ideal *no* real, a vida *na* morte, a luz *na* sombra, o logos *no* mito. Da mesma forma, *no* agora é que se encontra o por vir.

Além

*[...] O agora é o por vir
que empurra e enterra o antes
para nova floração.
Só não passa nem transita esse
doido coração
não é meu
não é teu
está nu de possessivos
a imperecível carnação.
Sorrisos o mesmo sorriso
diante das megapalavras*

⁵ BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia grega, vol. II. 21ª ED. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012

somente cativos do Nada.

E eternamente calamos.

(SILVA, 1999, p. 355)

Ao situar o por vir no agora, este poema publicado em *Poemas da Estrangeira*, revela a função que cumpre a poesia no presente, fazendo sobreviver o passado para “nova floração”. Os deuses sobrevivem pela e na poesia que, realizadora dessa sobrevivência, se aproxima do invisível, do Nada de que se é cativo.

O endereçamento ao Nada, a tentativa de enxergar o muito que há naquilo que não se vê, naquilo que aparentemente não existe, e que quase sempre revela-se efêmero, situado na iminência do desaparecimento, revela uma espécie de vocação poética de Dora. Diante daquilo que se esvai, dos perfis fugitivos, do evanescente, dos deuses ambíguos e do passado longe e incerto, a poeta empreende uma caça tal como um pássaro. Diz no poema, “Alguém...”, também de *Poemas da Estrangeira*:

[...]

O incerto longe é a minha vocação.

O longe do longe onde talvez

estás sempre em despedida

do invólucro que não te retém. E eu

sempre atrás do aceno teu

do aroma que te esquece e se esvai.

Se um lenço de fino linho

se desprendesse de teus dedos (sonho meu)

o caçaria como a um pássaro

que longe vivia

e me pertencia.

(SILVA, 1999, p. 301)

Neste fragmento do poema, o eu lírico declara a sua vocação. A força do tom declaratório divide espaço com as imagens delicadas e exóticas, como “lenço de fino linho”, que trazem em si mistério e, ao mesmo tempo, a intensificação do caráter evanescente, fugidio, pela fragilidade também presente na imagem. A musicalidade conseguida na rima que também se eleva, “vivia”, “pertencia”, somada aos versos desenhados em precisos *enjambements*, reforçam o sentido de uma

caça que não é outra que não a caça das imagens situadas em um “incerto longe”, que a todo momento se lança novamente sobre o nosso tempo histórico, pois pertencem tais imagens ao seu tempo e a nós.

Em outro poema, a vocação poética de Dora traduzida nessa caça ao “incerto longe”, na exposição ao risco e na fascinação do abismo, pode ser percebida em um movimento no qual se desvela diante de nós a poeta.

Eis-me aqui

*Quem -senão tu – sabe de que fundo germinei
de que abismo ou estrela me precipitei entre os que me
[acolhem
ou repudiam?*

*A princípio morava à beira de um rio
em sua margem de conchas e pedras
e as palavras não soavam tão estranhas. Mas por ordem
[arbitrária
afastei-me de todo convívio e segui sem pouso fixo.
Assim o quiseste. Acendi a lâmpada apoiando-a sobre o
[peito
ou foste tu que me acendeste na lâmpada queimando o
[coração?*

*Assim o quiseste. Nasci de teus dedos tua mão exigente
não assinalava caminhos. Apenas impelia.
Curvei-me nos altares do passado e futuro
no abismo do instante conheci o eterno: a flor em seu
[aceno*

a árvore e o céu lento

o outono -

esse o aprendizado que me foi pedido.

(SILVA, 1999, p. 344)

Este poema publicado em *Poemas da Estrangeira*, cuja disposição gráfica chama atenção para o desenho do poema onde não se consegue distinguir claramente as estrofes, é composto por dezesseis versos. O primeiro deles se organiza como apóstrofe chamando um interlocutor que não

se sabe ao certo quem é, mas que aparece nomeado no poema como “tu”. A forma dialógica se insinua com imagens como “de que fundo germinei” e “abismo ou estrela me precipitei”, que aparece no segundo verso. A primeira imagem sugere uma noção de distância, reforçada pela palavra “fundo”. A outra imagem associa duas dimensões distantes – abismo ou estrela – colocadas como uma antítese que depois reverbera em outra: acolhem ou repudiam. Em diálogo com o seu interlocutor, o eu lírico inicia uma breve narrativa cujas imagens recuperam as origens da poeta, assim temos “margens de conchas”, e vão aproximando em uma crescente o eu lírico da própria poeta.

Aos poucos, o encontro da poeta com a poesia vai sendo delineado de modo um tanto arbitrário, arbitrariedade que se reflete na própria organização do poema e nas imagens que vão aparecendo e se acumulando. Por duas vezes repete o poema, “Assim o quiseste”, e essa presença interpelada vai se revelando por imagens como “nasci de teus dedos tua mão exigente”, que sugere a ideia de labor, construção, trabalho, como sendo uma espécie de metáfora da própria poesia. A poesia surge como aquela que quer, aquela que impele, personificada no poema, ganha a poesia a força de algo que move a poeta, que a precipita seja do céu, seja da terra, que faz com que ela esteja atenta ao passado e ao futuro. Diz a poeta no décimo terceiro verso: “no abismo do instante conheci o eterno: a flor em seu aceno”. A carga imagética deste verso nos aponta um caminho traçado pela poeta nas regiões dos abismos, nos esconderijos sombrios, onde diante do perigo ela, no entanto, conhece a eternidade do conhecimento órfico, pois não mais passa a conceber a morte como uma instância separada da vida. No segundo momento do verso, introduzido pelos “:”, há também um sentido para essa eternidade que aponta para as coisas simples, e elas continuam a reverberar em outras imagens como “a árvore e o céu lento”. No penúltimo verso surge, sozinha, uma palavra: “outono”. Uma estação de transição, um entrelugar onde não é mais verão, mas ainda não é inverno. Em seguida, declara a poeta: “esse o aprendizado que me foi pedido”.

Presente neste último verso talvez esteja, antes de qualquer outro, o aprendizado do entrelugar. Fazer-se habitante da mesma zona de indefinição que separa o abismo das estrelas, a morte da vida, eis o que a Poesia, exigente, parece ter pedido à poeta que responde, falando de dentro do próprio espaço de uma indefinição.

[...]

e já nem sabíamos se, pássaros, voávamos,

ou se flores, mergulhávamos as raízes

na terra.

(SILVA, 1999, p. 44)⁶

⁶ Versos do poema “A lua era um barco”, presente no livro *Andanças*

Se pensarmos em outros sentidos para esse mesmo aprendizado, os versos de um poema anterior, presente em *Talhamar*, “Sete poemas de Ubatuba”, sugerem que diante de um mundo carente de deuses, trata-se também de extrair do ar, esse elemento invisível, desse Nada que não se vê, o aprendizado.

[...]

E do ar, o aprendizado:

não fugir ao mundo

mas a ele não ceder outra alma

que não a nossa.

(SILVA, 1999, p. 256)

O estatuto que a poesia assume diante do poeta nos versos de “Eis-me aqui”, o movimento por meio do qual ela é tomada como Ser, alguém que quer, exige, impele, pede algo ao poeta e lhe impõe um desafio diante de sua época, segue o caminho que Heidegger traça a partir da poesia de Hölderlin.

Em “Hölderlin e a essência da poesia”⁷, Heidegger apresenta o estatuto elevado que assume a palavra poética na obra de Hölderlin. Por que Hölderlin para falar sobre a essência da poesia? Por que não Homero, Sófocles, Virgílio ou Dante? A resposta de Heidegger aponta para o fato de que a obra de Hölderlin, como nenhuma outra, foi a que mais refletiu sobre a própria poesia. Haveria nela “a determinação poética de poetizar a própria essência da poesia” (HEIDEGGER, 1973, p. 107).

Para chegar ao que seria a essência da poesia, partindo da obra de Hölderlin, “o poeta do poeta”, Heidegger parte de cinco palavras guia do poeta alemão sobre a poesia.

A primeira palavra-guia é extraída por Heidegger de uma carta de Hölderlin para a sua mãe, na qual ele se refere à poesia como “a mais inocente de todas as ocupações”. Diante desta declaração, Heidegger diz que a poesia se mostra na forma modesta do jogo, inventa seu mundo de imagens e se encontra ensimesmada no reino da imaginação, neste sentido, poetizar pode ser algo inteiramente inofensivo. “O que pode ser menos perigoso que a mera linguagem?” (HEIDEGGER, 1973, p. 108). A segunda palavra guia é encontrada por Heidegger em um fragmento de Hölderlin datado de 1800 em que ele escreve: “e foi dado ao homem o mais perigoso dos bens, a linguagem...para que mostre o que é...”. Logo se apresenta para Heidegger uma espécie de contradição. Como a linguagem, o mais perigoso dos bens, pode ser o campo da poesia, o mais

⁷ HEIDEGGER, Martin. “Hölderlin y la esencia de la poesía” in: *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. 2º ed. México: FCE, 1973

inocente dos bens? No universo do homem que usa a linguagem para manifestar sua própria existência, a linguagem desempenharia o papel de garantir a “intimidade entre as coisas” de modo que estas mesmo separadas em conflito, igualmente estariam reunidas. O homem, pela liberdade de decisão, manifesta o seu pertencer a esta intimidade mediante a criação de um mundo. A fala, segundo a interpretação de Heidegger, começa a representar um perigo quando cria a possibilidade da ameaça do ser pelo ente.

Neste domínio da fala o perigo é contínuo e ao mesmo tempo necessário, pois a fala é o que torna patente o ente na obra e onde se manifesta a “palavra essencial”, onde se encontra o “mais puro e o mais oculto, assim como o indeciso e o comum” (HEIDEGGER, 1973, p. 111). Heidegger lembra um fragmento de Hölderlin onde ele diz que a palavra essencial, para se fazer comum a todos, deve também fazer-se comum. “Você fala à divindade, mas todos esqueceram que sempre os inícios não são dos mortais, pois pertencem aos deuses. Os frutos devem primeiro se fazer mais cotidianos, mais comuns, para que se façam próprios dos mortais” (HÖLDERLIN *apud* HEIDEGGER, 1973, p. 111).

A palavra em si, diz Heidegger, não oferece nunca a garantia de ser uma palavra essencial ou mera ilusão. A palavra essencial frequentemente toma o aspecto de inessencial e o que parece essencial às vezes é apenas redundância ou repetição. Mas em que sentido a linguagem é um bem para o homem, sendo também o mais perigoso? “A fala é um bem no sentido mais original. Isto quer dizer que é benéfica para garantir que o homem possa ser histórico” (HEIDEGGER, 1973, p. 112). A essência da fala, dessa forma, seria garantir ao homem a possibilidade de ser histórico.

Diante da questão “como acontece a fala?”, Heidegger encaminha sua reflexão para a terceira palavra guia de Hölderlin, encontrada em uma parte de um poema: “desde que somos um diálogo”. Heidegger depreende a partir daqui que se o ser do homem se funda na fala, esta última acontece primeiramente no diálogo. Além disso, a fala só seria essencial como diálogo, ou seja, como meio para chegar ao outro.

Poder falar e poder ouvir são igualmente originários. Somos um diálogo quer dizer que podemos nos ouvir mutuamente. Como um diálogo significa sempre igualmente que somos um diálogo. Mas a unidade deste diálogo consiste em que cada vez mais está manifesto na palavra essencial o um e o mesmo pelo que nos reunimos, em razão do qual somos um e propriamente nós mesmos. O diálogo e a sua unidade são portadores da nossa existência (Dasein) (HEIDEGGER, 1973, p. 113).

No entanto, não fomos sempre um diálogo. Hölderlin escreveu: desde que somos um diálogo. Heidegger completa este pensamento dizendo que somos um diálogo desde “o tempo em

que o tempo é”, ou seja, desde que o tempo surgiu e se fez estável, fazendo-nos históricos. Dessa forma, ser um diálogo e ser histórico são dimensões que pertencem uma a outra e são o mesmo.

Desde que é um diálogo, completa Heidegger, o homem experimentou muito e nomeou muitos deuses, assim vieram os deuses à palavra e apareceu o mundo. Mas, lembra Heidegger, “os deuses só puderam vir à palavra quando eles mesmos nos invocaram e nos encontramos sob a sua invocação” (HEIDEGGER, 1973, p. 114). A palavra que os nomeia não passa de uma resposta a essa invocação. “Essa resposta brota, cada vez, da responsabilidade de um destino. Quando os deuses trazem à fala nossa existência, entramos no domínio onde se decide se nos prometemos aos deuses ou nos negamos a eles” (HEIDEGGER, 1973, p. 114).

Mas “como começa esse diálogo que nós somos? ; quem realiza o nomear dos deuses? ; quem capta no tempo que se desgarrar algo permanente e o detém em uma palavra?” (HEIDEGGER, 1973, p. 115).

A resposta a essas perguntas encaminha justamente a quarta palavra guia em busca da essência da poesia. “Mas o permanente o instaura os poetas” (HEIDEGGER, 1973, p. 115). Esta palavra, segundo Heidegger, projeta uma luz sobre a pergunta inicial acerca da origem da poesia. Esta se configura como uma instauração pela palavra e na palavra. O que se instaura seria o permanente. Um permanente fugaz, difícil de ser captado. “É passageiro todo o celestial, mas não em vão. Para que permaneça, está confiado ao cuidado e ao serviço dos poetas” (HÖLDERLIN *apud* HEIDEGGER, 1973, p. 115).

O papel do poeta é, neste sentido, o de nomear aos deuses e a todas as coisas no que são. “A poesia é a instauração do ser com a palavra” (HEIDEGGER, 1973, p. 116). A poesia adquire, dessa forma, um estatuto elevado, fundante da existência humana.

O que dizem os poetas é instauração, não somente no sentido de doação livre, e sim no sentido de firme fundamentação da existência humana em sua razão de ser. Se compreendemos essa essência da poesia, como instauração do ser com a palavra, então podemos pressentir algo da verdade das palavras que pronunciou Hölderlin, quando, há muito tempo a noite da loucura o havia arrebatado sob sua proteção (HEIDEGGER, 1973, p. 116).

A quinta e última palavra guia, Heidegger a encontra em outro poema de Hölderlin.

*“Pleno de méritos, mas é poeticamente
como o homem habita esta terra.”*

Essa palavra guia ajuda a compreender que, para Hölderlin, a existência humana é poética em seu fundamento. Neste sentido, se a poesia é o nomear que instaura os deuses e a essência das coisas, “habitar poeticamente significa estar na presença dos deuses e ser tocado pela essência

próxima das coisas” (HEIDEGGER, 1973, p. 117).

Quando se faz, em sua essência, o fundamento que suporta a história, o meio de instauração do ser, a poesia “não é tampouco uma manifestação da cultura, e menos ainda a mera expressão da alma da cultura” (HEIDEGGER, 1973, p. 117).

Mas como a poesia pode ser ao mesmo tempo ingênua, um mero jogo inofensivo, e o fundamento de nossa existência? A resposta se encaminha para uma espécie de conciliação. Isso porque, segundo Heidegger, a plena essência da poesia somente poderia ser concebida de fato quando ambas as determinações (da poesia como a obra mais perigosa e da poesia como a mais inocente das ocupações) pudessem ser concebidas em um só pensamento.

De todo modo, a atividade do poeta continua sendo uma exposição aos perigos. “O poeta está exposto aos relâmpagos de Deus” (HEIDEGGER, 1973, p. 118). Heidegger recupera uma carta de Hölderlin em que o poeta alemão escreve a um amigo sobre a atividade do poeta.

O poderoso elemento, o fogo dos céus, a tranquilidade dos homens, sua vida na natureza, sua limitação e contentamento, me impressionaram sempre e, como se repete dos heróis, bem posso dizer que Apolo me feriu (HÖLDERLIN *apud* HEIDEGGER, 1973, p. 119).

Ferido por Apolo, o poeta é, como diz outro verso de Hölderlin, “aquele por onde fala o espírito”. “A poesia parece um jogo, mas não é [...] Na poesia os homens se reúnem sobre a base de sua existência. Por ela chegam ao repouso [...] infinito em que estão em atividade todas as energias e todas as relações” (HEIDEGGER, 1973, p. 120).

A essência da poesia está incorporada, diz Heidegger, ao esforço convergente e divergente da lei dos signos dos deuses e da voz do povo. O poeta está entre eles, pois deve estar atento à linguagem dos deuses e, ao mesmo tempo, torná-la próxima do público. Esse *estar entre* é essencial na definição da existência poética do homem. Para habitar poeticamente não se deve perder a referência dos deuses, tampouco a linha que liga o homem à terra.

Ao poematizar a essência da poesia, Hölderlin determina um tempo novo. “O tempo dos deuses que fugiram e do deus que virá. É o tempo de carência, porque vive uma dupla carência e negação: nele já não há mais os deuses que fugiram, e tampouco o deus que ainda vem” (HEIDEGGER, 1973, p. 123).

Este tempo de carência seria, no entanto, rico para o poeta. Como diz Heidegger, o poeta poderia dormir neste aparente vazio, no entanto, ele se mantém em pé, no nada desta noite. “Quando o poeta fica consigo mesmo na solidão do seu destino, elabora a verdade como representante verdadeiro do seu povo” (HEIDEGGER, 1973, p. 123). Este trabalho do poeta em

favor da verdade, no espaço da solidão, resulta em belos poemas onde a experiência de estar na presença dos deuses se faz possível no presente e, como dizia o verso de Dora, o por vir se transporta para o agora. Um desses poemas é a elegia *Pão e vinho*, de Hölderlin, que declara: “Na verdade vivem os deuses”, e interroga: “para que poetas em tempos de carência?”, e novamente declara: “são [...] como os sacerdotes sagrados do Deus do/ vinho,/ que erravam de terra em terra, na noite sagrada”.

PÃO E VINHO

Mas amigo! Viemos demasiado tarde.

Na verdade vivem os deuses

mas sobre nossa cabeça, acima em outro mundo

trabalham eternamente e parecem preocupar-se pouco

se vivemos. Tanto se cuidam os celestes de não ferir-nos.

Pois nunca poderia contê-los um débil navio,

somente às vezes suporta o homem a plenitude divina.

A vida é um sonho dos deuses.

Mas o erro nos ajuda como um adormecimento.

E nos fazem fortes a necessidade e a noite.

Até que os heróis crescidos em uma cunha de bronze,

como em outro tempo seus corações são parecidos em força

aos celestes.

Eles vivem entre trovões.

Me parece às vezes melhor dormir, que estar sem companheiro.

A esperar assim, o que fazer ou dizer eu não sei.

E para que poetas em tempos de carência?

Mas, são, dizes tu, como os sacerdotes sagrados do Deus do

vinho,

que erravam de terra em terra, na noite sagrada.

A poesia de Hölderlin também é pensada por Blanchot em “A palavra sagrada de Hölderlin”⁸, onde o crítico reflete sobre a obra do poeta alemão a partir de comentários do próprio Heidegger ao hino de Hölderlin “Como num dia de festa”. Para Blanchot, a poesia de Hölderlin seria “pobre de temas”, mas, mesmo humilde, sua língua seria a “mais elevada que já se escreveu”, e a poesia, “mais fortemente que em qualquer outra parte, ali é real e verdadeira” (BLANCHOT,

⁸ BLANCHOT, Maurice. “A palavra sagrada de Hölderlin” in: *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Ed. Rocco, 2011

2011, p. 114 e 115).

Hölderlin representaria a figura do poeta como mediador entre o próximo e o longínquo. A poesia, segundo o filósofo e crítico francês, além de estar encarregada de realizar essa mediação, realizando a si própria, deve torná-la possível. “[...] a poesia se relaciona com a existência em sua totalidade; ali onde a poesia se afirma começa também a se afirmar a existência considerada como Todo” (BLANCHOT, 2011, p. 116). Deste pensamento de Blanchot, podemos depreender que a poesia é que afirma a existência, e não o contrário, ela vem antes do poeta.

A Natureza seria o que há de mais próximo da ideia do Todo na poesia de Hölderlin. O sentido da Natureza nos poemas é o de “totalidade sem limites”, “o que significa ao mesmo tempo uma totalidade que não limita nem o real nem o irreal e um Todo em que, portanto, se integra e se compreende essa liberdade de não ser limitada por nada” (BLANCHOT, 2011, p. 116).

Pois cheia de uma alta significação,

De uma força silenciosa, abraça

A grande Natureza

Aquele que a presente, a fim de que ele dê forma.

A ideia do “abraço” da Natureza é outro aspecto da poesia de Hölderlin destacado pelo crítico que designaria um movimento de “aproximação confiante e conciliador pelo qual os elementos sagrados fazem sentir o que existe neles de acessível” (BLANCHOT, 2011, p. 117). Mas, Blanchot se pergunta: onde encontrará o poeta essa natureza presente em toda parte? “Onde a encontrará como presença do Todo, como movimento passando do éter ao abismo, dos deuses ao caos, do mais cedo do dia ao extremo da noite?” (BLANCHOT, 2011, p. 117).

O poema cumpre, em todas as indagações que surgem, um papel essencial. O poema é o canto e quem entoia o canto é o poeta. Este, por sua vez, diz Blanchot, só pode viver no mundo conciliado e pacificado, “capaz de envolvê-lo, de abraçá-lo, de educá-lo poeticamente [...] e onde os próprios deuses encontram sua verdade e seu lugar entre os vivos” (BLANCHOT, 2011, p. 118). No entanto, o mundo de Hölderlin está muito distante desse mundo conciliado e pacificado, é o mundo que atravessa a dupla carência do já não mais dos deuses em fuga e do ainda não dos deuses por vir. Hölderlin nasceu nesse mundo e, da impossibilidade de ser poeta em um ambiente tão desfavorável, construiu a sua vocação poética com base no “pressentimento dele mesmo”. O poeta assim existe “como futuro de sua existência”, ele ainda não é, mas já é o que deverá ser, esclarece Blanchot. Essa existência por vir do poeta “torna possível todo o futuro e mantém firmemente a história na perspectiva de um 'amanhã' mais rico de sentido [...] para o qual é preciso se esforçar no

vazio do dia vivido” (BLANCHOT, 2011, p. 118). Mesmo diante dessa impossibilidade, “o poeta deve falar [...] porque os deuses assim o pediram” (BLANCHOT, 2011, p. 128). Dizem os versos de Hölderlin:

*Eles parecem sozinhos (os poetas), mas pressentem,
Pois pressentir é também seu repouso (o repouso da natureza).*

O poeta só poderia existir nesse modo de pressentimento devido à anterioridade do poema em relação a ele. Isto é, o poema já existiria antes do poeta, dessa forma, a obra de Hölderlin mostraria a consciência de um *poder anterior*, correspondente ao “todo inteiro”. Esse poder anterior é o que poderia ser chamado de sagrado. Anterior ao poeta, o poema teria o sentido

de levar à consciência, de permitir subsistir o escoamento do devir, língua dos deuses, o frêmito das coisas no início do dia [...] O poeta é do mundo [...] deve se manter no mundo [...] O poema, pela palavra, faz com que o que é infundado se torne fundamento, que o abismo do dia se torne o dia que faz surgir e que constrói [...] ele faz de modo a que o Sagrado seja palavra e que a palavra seja sagrada (BLANCHOT, 2011, p. 125).

Blanchot, no entanto, se pergunta: como o Sagrado, que é pura interioridade, pode se deixar alienar até se tornar a exterioridade do canto? Heidegger teria visto no silêncio a explicação para o transporte do Sagrado à palavra. O silêncio seria “a única verdadeira comunicação”, a “linguagem autêntica”, segundo o filósofo alemão. Mas o silêncio só seria sagrado, diz Blanchot, quando torna possível a comunicação do incomunicável, e não quando se faz apenas um vazio.

Do silêncio, Blanchot nos transporta para a questão da morte na poesia de Hölderlin. No poeta, ela seria o instante onde “os extremos serão reconciliados de maneira superior; e a paixão do momento passado se destaca enfim mais universal, mais contida, mais lúcida, mais clara. A morte foi a tentação de Empédocles. Mas para Hölderlin, para o poeta, a morte é o poema” (BLANCHOT, 2011, p. 130).

Como explica Blanchot, a impossibilidade da reconciliação do Sagrado com a palavra fez com que o poeta se aproximasse ao máximo da inexistência, ou, poderíamos dizer, se aproximasse da experiência de morte. No caso de Hölderlin, essa experiência de morte se manifestou ainda em vida, na loucura, na profunda noite que, ainda assim, nunca afastou o poeta do dia. Porque, diz Blanchot, o mais alto não é trevas. O poeta que quer chegar ao obscuro, passar por ele, “deve buscá-lo no dia, olhar o dia, torna-se dia para si próprio” (BLANCHOT, 2011, p. 130). O enigma, como diz Hölderlin, é a chegada do dia, onde estão os novos começos.

3. Poetas em tempos de carência

A pergunta feita na elegia “Pão e Vinho” de Hölderlin, “e para que poetas em tempos de carência?”, serve de fio condutor para outro ensaio heideggeriano, “E para que poetas?”⁹.

Neste ensaio, Heidegger busca esclarecer os termos presentes na pergunta de Hölderlin, de modo a traçar o caminho em busca de uma possível resposta. A palavra “tempos”, presente na elegia, faria referência ao tempo em que vivemos, que se iniciou após o fim do dia dos deuses, inaugurando a “noite do mundo” marcada pela “distância dos deuses”. A falta dos deuses, explica Heidegger, anunciaria algo muito pior do que simplesmente o fato dos deuses não estarem mais visíveis, ela indica que

não somente fugiram os deuses e o deus, mas que na história universal se apagou o esplendor da divindade. Essa época da noite do mundo é o tempo de carência, porque, efetivamente, cada vez se torna mais indigente. De resto é tão pobre que já não é capaz de sentir a falta dos deuses como uma falta (HEIDEGGER, 2010, p. 199).

Diante desse cenário, o poeta só teria um caminho a seguir capaz de levá-lo na direção do abismo “onde os mortais encontram a sua própria essência”: as pegadas dos deuses fugidos. Para Hölderlin, diz Heidegger, Dionísio, deus do vinho, é o que deixa esse rastro aos “sem deus”, em meio às tormentas da noite do mundo. “O deus da videira conserva nesta e em seu fruto a essencial relação entre a terra e o céu, lugar onde se celebra a festa nupcial de homens e deuses” (HEIDEGGER, 2010, p. 201).

Aos que seguem as pegadas dos deuses fugidos, caberia-lhes o destino de “ser poeta em tempos de carência” que, nas palavras heideggerianas, significa: “cantando, prestar atenção ao rastro dos deuses fugidos. Por isso, o poeta diz o sagrado na época da noite do mundo. Por isso, a noite do mundo é, na linguagem de Hölderlin, a noite sagrada” (HEIDEGGER, 2010, p. 201).

E é por isso, continua Heidegger, que “os poetas em tempos de carência” devem dizer expressa e poeticamente a essência da poesia que, como vimos, diz respeito ao aspecto fundante da palavra poética, a instauração do ser pela palavra, o fundamento da existência, a mais completa via de acesso ao Ser.

“É Rainer Maria Rilke um poeta em tempos de carência?”, pergunta Heidegger. “Que relação guarda sua poesia com a penúria do seu tempo? Até onde ele se aproxima do abismo? Aonde chega o poeta, supondo que chega, até onde pode fazê-lo?” (HEIDEGGER, 2010, p. 203). Para responder a essas perguntas, Heidegger se concentra em duas obras decisivas de Rilke: *Elegias*

⁹ HEIDEGGER, Martin. “Y para qué poetas?” in: *Caminos de bosque*. Trad. Helena Cortés e Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 2010

de Duíno e Os Sonetos a Orfeu.

O largo caminho até esta poesia é, em si mesmo, um caminho que pergunta poeticamente. No decorrer desse caminho, Rilke experimenta mais claramente a penúria do tempo. Os tempos não são somente de carência pelo fato de que morreu o Deus, mas porque os mortais sequer conhecem bem a sua própria mortalidade, nem estão capacitados para isso. Os mortais, no entanto, não são donos da sua essência. A morte se refugia no enigmático (HEIDEGGER, 2010, p. 203).

A carência, que decorre do fato dos mortais não conhecerem a sua própria mortalidade, conduzirá a um movimento decisivo para os poetas em tempos de carência: a passagem pelos abismos. Esta seria essencial para que o homem enfim se fizesse dono de sua própria essência, já que na superfície, a morte não se anuncia e a existência permanece incompleta sem a sua experiência. Neste sentido, os poetas em tempos de carência, que seguem as pegadas dos deuses fugidos, devem se acercar do abismo, pois só assim podem habitar a região intermediária onde deixam de ser apenas mortais, mas ainda não são deuses. Sem aproximar-se dos abismos, sem expôr-se ao risco, ao perigo, o homem continua vivendo no estado de carência ditado pelo não-conhecimento de si mesmo.

A figura do poeta em tempos de carência encarna, de certa forma, a figura do próprio Orfeu, Orfeu é aquele que passa pela experiência da morte e retorna ao mundo dos vivos, é aquele que com sua lira entoava o canto das zonas misteriosas, das regiões de sombra, o canto elegíaco de quem teve que deixar algo para trás. Uma vez de volta, o poeta órfico, amadurecido, está pronto para o poeitar em favor dos deuses por vir, deixando focos de luz em meio à escuridão.

Diante do abismo, quando o homem se encontra sob risco, ele se abandonaria a uma completa percepção que Rilke, segundo Heidegger, gosta de chamar de “aberto”.

Aberto significa na linguagem de Rilke aquilo que não fecha ou impede o passo. Não fecha porque não põe limites. Não limita, porque dentro de si está livre de todo limite. O aberto é a grande totalidade de todo o ilimitado. Permite que os seres em perigo passem dentro da pura percepção na sua qualidade de atraídos, de tal modo que seguem passando de uns para os outros sem encontrar barreira nenhuma. Atraídos dessa maneira, chegam no ilimitado, no infinito. Não se dissolvem no nada, se resolvem na totalidade do aberto (HEIDEGGER, 2010, p. 211).

O aberto para Rilke, diz Heidegger, não seria apenas o céu, o ar, o espaço, mas todas as outras formas de vida que fazem parte dele, exceto a forma humana que contempla e participa do aberto enquanto ser de percepção. Diante de todo o Aberto, o homem experimentaria, segundo Rilke, uma “liberdade indescritivelmente aberta”, daquelas que talvez só se experimente nos primeiros instantes do amor, quando um ser vê em outro a sua própria amplitude.

O domínio do aberto surge na obra de Rilke, diz Heidegger, como uma oposição ao universo

da técnica que marcaria a ciência moderna. A técnica e também o desejo lançariam o homem “fora de toda proteção”. “À medida que o homem constrói tecnicamente o mundo como objeto, se obstrui voluntária e completamente o caminho que leva ao aberto” (HEIDEGGER, 2010, p. 218). Na crítica que faz ao mundo da técnica, a palavra decisiva na poesia de Rilke passa a ser a palavra “separação”. O homem “funcionário da técnica” está separado da pura percepção e, como consequência, vive também uma separação que não é de, e sim frente ou contra o aberto.

A necessária passagem pela morte, pelos abismos, como forma de conhecer a totalidade do ente faz com que a ideia de morte na poesia de Rilke seja bastante específica. A morte aparece frequentemente como algo positivo que apenas nos parece negativo pelo fato de estar oculta, habitando o desconhecido. Para Rilke, “trata-se de ler a palavra morte sem negação”, diz Heidegger. Além disso, a fronteira entre morte e vida estaria quase sempre borrada em sua poesia que busca transitar de um domínio a outro.

A morte é a face da vida que nos permanece oculta e não está iluminada por nós. A morte e o reino dos mortos, enquanto esta outra face, formam parte da totalidade do ente. Esse âmbito é “a outra percepção”, isto é, a outra face da completa percepção do aberto. No mais amplo círculo da esfera do ente se encontram esses âmbitos e lugares que, como nos permanecem ocultos, parecem ser algo negativo, mas não são se pararmos para pensar na perspectiva do mais amplo círculo do ente (HEIDEGGER, 2010, p. 225).

Da mesma forma, a poesia rilkeana valorizaria, segundo Heidegger, a “lógica do coração”, o saber intuitivo, sensível.

o interno e o invisível do âmbito do coração não é só mais interno que o interno da representação calculadora, e por isso mais invisível, mas, ao mesmo tempo, alcança mais longe que o âmbito dos objetos unicamente produzíveis. É somente na mais profunda interioridade invisível do coração que o homem se sente inclinado a amar os antepassados, os mortos, a infância, os que ainda estão por vir (HEIDEGGER, 2010, p. 227).

Outra palavra decisiva para a poesia de Rilke, destacada por Heidegger, é a figura do anjo. O anjo rilkeano encontra lugar no contexto da “transformação do visível representável no invisível do coração” (HEIDEGGER, 2010, p. 232). O ser encontrado nas *Elegias de Duíno* é o anjo que, como definiu o próprio poeta alemão, “é essa criatura em que aparece consumada a transformação do visível no invisível que nos esforçamos por levar a cabo. O anjo das Elegias é esse ser que garante reconhecer no invisível uma noção mais elevada da realidade” (RILKE *apud* Heidegger, 2010, p. 232).

O canto que se dirige ao invisível, no entanto, é um canto difícil ao homem. “A dificuldade reside em consumir a existência [...] passar de uma obra da vista, para uma obra do coração [...] Para o deus Orfeu, que mora in-finitamente no aberto, o canto é algo fácil, mas não para o homem”

(HEIDEGGER, 2010, p. 236). Isso porque, ao contrário de Orfeu, que vive in-finitamente no aberto, pois sua existência está inscrita no duplo domínio vida e morte, o homem não se arriscou o suficiente na direção do desconhecido.

“Os mais expostos ao perigo experimentam na falta de salvação a desproteção. Nas trevas da noite do mundo, levam aos mortais as pegadas dos deuses fugidos. Os mais arriscados são, como cantores do que salva, poetas em tempos de carência” (HEIDEGGER, 2010, p. 238).

Para Heidegger, Hölderlin é o precursor dos poetas em tempos de carência. Diante da pergunta: para que poetas?, sua obra se coloca como resposta à medida que recorda ao homem a presença dos deuses, buscando, assim como também faz a poesia de Rilke, salvá-lo da separação frente ao aberto. Dessa forma, tanto Rilke, quanto Hölderlin, tornam novamente possível, pela sua palavra poética, a presença dos deuses, denunciando, ao mesmo tempo, a sua fuga. Enquanto poetas, eles buscam afirmar as imagens míticas contra a iminência do seu desaparecimento. Em *O Arquipélago*, de Hölderlin, e nas *Elegias de Duíno*, de Rilke, podemos ver o acontecer da sobrevivência dessas imagens míticas, de um tempo outro, que, nessas obras, se coloca novamente diante de nós. Não por acaso, tais obras influenciaram decisivamente a poesia de Dora Ferreira da Silva. Se Hölderlin e Rilke são poetas em tempos de carência, pois seguem as pegadas deixadas pelos deuses em fuga, Dora é a poeta que segue as pegadas deixadas por esses dois poetas e se coloca a arriscada tarefa de dialogar com o invisível, de instaurar, pela Palavra, o permanente, colocando o homem novamente diante da experiência com os deuses e com ele mesmo.

*O Arquipélago*¹⁰ é precedido por um estudo preliminar sobre Hölderlin e as principais questões presentes no poema, feito por Luis Díez del Corral. Hölderlin foi, durante muito tempo, considerado apenas um poeta “débil e nostálgico, dotado de fina sensibilidade e domínio da forma” (DÍEZ, 2001, p. 12), ficando totalmente esquecido o aspecto político e o engajamento de sua poesia. Díez lembra a leitura que Friedrich Gundolf fez da obra do poeta alemão, discordando da opinião geral de que ele era apenas um nostálgico e sonhador que negava a realidade presente, substituindo-a pela “saudade da Grécia”. O crítico, na ocasião, teria sublinhado o sentido positivo da sua volta ao solo grego, que não significaria apenas “insatisfação e fuga do tempo presente” (DÍEZ, 2001, p. 12), mas justamente o contrário: um atuar em favor do tempo presente, buscando resgatar no espírito grego de proximidade com o cosmos e com os deuses, aquilo que então faltava à sua época.

O sentido político da obra de Hölderlin deixou-se ver, principalmente, como lembra Díez, no contexto da 1ª Guerra Mundial, quando uma edição de suas obras completas foi enfim publicada. Os tempos de miséria expostos de forma dramática pela guerra, a situação de exceção objetivada,

¹⁰ HÖLDERLIN, Friedrich. *El Archipiélago*. Tradução e estudo: Luis Díez del Corral. Madrid: Alianza Editorial, 2001

deu sentido à palavra de Hölderlin e à sua denúncia dos “tempos de carência”, dos tempos ausentes de deuses. Nunca a sua busca pela Grécia Antiga fez tanto sentido, pois, naquele contexto, estava exposta a crise da sociedade moderna.

[...] Hölderlin nos serviu de guia naquele campo da vida alemã sobre o qual silenciosamente tínhamos que fundar nossa existência em tempos de miséria e confusão. Sua fé na natureza, seu firme amor ao povo, seu conhecimento da justa medida humana e do mítico mundo dos deuses, a força poética da sua palavra, fizeram-no aparecer como figura exemplar (BÖCKMANN, Paul, *Hölderlin und seine Götter*, 1935 *apud* Díez, 2001, p. 13).

A passagem de Hölderlin pela loucura é um momento destacado no estudo preliminar de Díez. O autor nos conta que ao voltar a pé para sua pátria, depois de passar algum tempo em Frankfurt, o espírito delicado do poeta, então já bastante castigado pela vida e, na ocasião, provavelmente exaurido pelo esforço físico, sucumbe à loucura que há algum tempo já vinha se aproximando. A experiência da loucura em Hölderlin conferiu à sua obra poética, além do vigor de sua capacidade criadora e do seu profundo sentido religioso, um sentimento de melancolia constante. Na melancolia, Hölderlin sentia mais profundamente a vida, esforçava-se “por vencer a penumbra e alcançar a claridade; mas dificilmente e por curto tempo, conseguia” (DÍEZ, 2001, p. 21). Mesmo assim, ao penetrar em toda sua inteireza e profundidade, o poeta ainda era capaz de descobrir uma especial felicidade. “E me assustava de quão feliz me encontrava também em meio à dor” (HÖLDERLIN *apud* Díez, 2001, p. 22). Assim como Nietzsche, Hölderlin teria recebido a missão, lembra Díez, de “penetrar nas sombras profundas e trágicas da existência”.

O Arquipélago merece destaque no conjunto da obra de Hölderlin. “Toda a obra de Hölderlin se encontra animada pelo seu amor à Grécia [...] mas, pode-se dizer que esse amor culmina em *O Arquipélago*, maravilhosa evocação e celebração da vida helênica” (DÍEZ, 2001, p. 23). No entanto, o sentido da Grécia para o poeta alemão é bastante específico. A Grécia, para Hölderlin, seria um “apriori”, ou seja, antes e em tudo que ele vê no mundo estaria o espírito grego.¹¹

A Grécia de Hölderlin não é uma Grécia estética ou cultural, e sim algo vivo e inteiro e, em primeiro lugar, terra grega [...] Não se trata somente de arte ou pensamento helênicos, anseia-se a total existência grega sobre a base

¹¹ O sentido específico que a Grécia assume na obra de Hölderlin faz lembrar o trecho de uma carta de 1988 escrita por Agostinho da Silva a Dora, a respeito do seu livro *Talhamar*. Agostinho ressalta, primeiramente, a presença plena da Grécia no livro, reconhecendo que a obra de Dora incorpora tudo o que a civilização grega teve de mais profundo, indo além da luminosidade da arte, ou do esplendor racional, e tocando a melancolia que se deixa ver nas estelas de cerâmica, nas estátuas arcaicas, nas ruínas dos templos em um movimento onde o passado interroga o futuro. Em um trecho da carta, Agostinho escreve sobre o lugar em que Dora se coloca: “Ancorada, como parece, na primeira Idade [...] Na Barca divina dos mais antigos que os gregos, aqueles que, fechado o ciclo, serão os primeiros dos últimos. Simultâneos primeiros e últimos, no único tempo que verdadeiramente importa: o que é contemporâneo do eterno”.

física dos promontórios e das colinas sombreadas de louros (DÍEZ, 2001, p. 23).

O tema fundamental de *O Arquipélago* é o mar, elemento decisivo na vida grega, tanto cultural, quanto política. O mar do arquipélago avulta como o cenário da vida grega no poema e o poeta, pela medida do tempo, entra também em relação com o mar. Este último é o que serve de enlace entre a natureza e o destino dos homens, é ele o centro de referência que dá unidade ao poema, lembra Díaz. As ilhas são também metáforas no poema para a vida feliz, bem-aventurada, sendo sempre evocadas com nitidez e celebradas.

O mar é no poema o centro do cosmos. Está situado entre o éter, claro e infinito, e as misteriosas funduras da terra. Nele se realiza a unidade do superior com o inferior. Os astros se encontram no espelho das suas águas, que vão mudando à medida que aqueles caminham, enquanto ressoa aos pés do mar a melodia dos Deuses escuros na unidade sagrada da noite [...] É o centro ativo que envia as tormentas sobre os bosques cálidos do litoral, e até ele correm gozosos os rios, como ao encontro do pai (DÍEZ, 2001, p. 26 e 27).

Nos versos de *O Arquipélago*, a experiência com a natureza se dá de forma próxima à dos homens primitivos. “Como o homem primitivo, (o poeta) é capaz de ter uma experiência numinosa do mundo. Vê do rio a água real, que corre da fonte ao mar formando um todo, que é mais que um conceito geográfico: um ser” (DÍEZ, 2001, p. 28). A natureza é sentida como “pura intuição” - “intuição misteriosa e tremenda, e ao mesmo tempo, simples, e, sobretudo, autêntica [...]” (DÍEZ, 2001, p. 30).

A relação entre os homens e os deuses aparece no poema. Em uma denúncia da fuga dos deuses, os versos de *O Arquipélago*, ao falar sobre o mar, lembram que ele se encontra solitário e volta as suas ondas para o céu, porque já não existe a imensa vida dos gregos a desfilar, célere, sobre ele.

O Arquipélago é considerado, lembra Díez, como a obra de Hölderlin onde a dimensão política mais se deixaria ver. Isso porque o poema trata diretamente do conflito do povo grego com os persas. Toda uma dimensão da vida grega, histórica, artística, religiosa, é retratada no poema, e Hölderlin inspira-se, principalmente, no modelo de comunidade grega, que seria um contraponto à Alemanha dividida do seu tempo, em uma antecipação de cenários futuros.

O poema constrói uma aproximação entre o poeta e o comerciante. Assim como o comerciante que estabelece relações com diferentes pessoas, realiza trocas, traz o que está distante, leva para longe o que está próximo, ao poeta caberia tecer essas mesmas relações, anulando as distâncias com a força de sua palavra.

*Olhe! Naquele lugar soltava as amarras de sua nave o comerciante,
sonhando em distâncias, alegre, pois também a ele soprava a brisa iluminada,
e os deuses também o amavam, como ao poeta,
pois conciliava os bons dons da terra e unia o distante ao próximo. (p. 57)*

Na batalha entre os atenienses e os persas, narrada pelo poema, estes últimos, distantes dos deuses, consideram o povo grego, “fortalecido pelo espírito dos deuses”, inferior, e o derrotam na primeira batalha. Cometem assim um crime que será vingado pelos deuses. A oposição que se estabelece aqui e a que interessa para Hölderlin é entre aqueles que estão próximos dos deuses e os que estão distantes deles.

*Pois o inimigo do gênio, o persa, que manda em muitas terras
desde quantos anos conta a multidão de armas e vassalos,
zombando da terra grega e de suas escassas ilhas,
e coisa de um jogo lhe pareciam o rei, e como um sonho vão
o povo fervente, fortalecido pelo espírito dos deuses [...]
E, oh dor!, cai Atenas, a esplêndida; anciãos fugitivos voltam
seus olhos lastimosos desde a montanha, onde as bestas ouvem seus clamores,
até as vivendas e os templos fumegantes; [...]
e o persa, carregado de saques, prossegue a sua marcha
ébrio do crime, para continuar o saque. (p. 59)*

Os atenienses, no entanto, erguem-se novamente. Mas tudo o que então se sucede não é obra apenas da ação humana e sim desta última conjugada com a ação divina. Neste sentido, os acontecimentos históricos tais como descritos no poema são tanto humanos, quanto divinos. Os deuses são o princípio que conduz e sustenta a história, o destino dos homens. Prova disso é que a batalha de Salamina, que acontece sobre as águas, “é um acontecimento histórico totalmente penetrado de ação divina” (DIÉZ, 2001, p. 37). Do fundo do mar chega a voz prometendo salvação, do alto os deuses pesam, julgam, contemplam a batalha e decidem em favor do povo que os tem ao seu lado: os gregos. Pune-se, então, o crime anteriormente cometido.

*Mas nas margens de Salamina, oh dia!, nas margens de Salamina
esperando o fim estão as atenienses, as virgens,
e as mães, balançando em seus braços o filho salvado;
mas para os que escutam ressoa desde o profundo a voz do deus do mar*

predizendo-lhes a sua salvação; e os deuses do céu contemplam desde o alto a terra pesando e julgando, pois além nas agitadas margens vacila desde o amanhecer, qual tormenta que caminha lentamente, a batalha sobre as águas espumantes, e já arde o meio-dia, [...] (p. 61)

Versos magníficos do poema, como diz Díez, descrevem a reconstrução de Atenas, mas, por trás deles, transparece um “escuro desconsolo”. “Já não existe aquele mundo, [...] os deuses se foram também. Não podem certamente acabar, porque são a expressão numinosa do mundo. Mas, ainda que existam, se encontram sem relação com os homens” (DÍEZ, 2001, p. 39). Alguns versos parecem denunciar a situação do próprio homem moderno, sugerindo que “se ele (Hölderlin) se volta para o passado grego, é porque isso tem uma significação exemplar para encontrar no presente a justa relação entre os deuses e os homens” (DÍEZ, 2001, p. 40).

Mas, ah! Nossa linhagem vaga na noite, vive como no Orco, sem o divino [...] (p. 73)

Os versos de *O Arquipélago* vão, ao mesmo tempo que denunciam a distância em relação aos deuses, anunciando a promessa de novos dias. “O futuro será um retorno: o retorno da Grécia. [...] Vida com sentido divino e Grécia são sinônimos” (DÍEZ, 2001, p. 41). *O Arquipélago* faz coincidir a devastação do seu tempo, o estado miserável e destruidor da guerra, com a esperança da restauração de uma vida feliz, atravessada pelo sentido divino. A esperança que transparece nos versos, como lembra Díez, oscila do lamento e da quase desilusão, do anseio exigente, até a contemplação antecipada do vidente e a resignada atitude.

Ao fazer observações ao poema de Hölderlin no que diz respeito aos seus aspectos formais, Díez lembra que o poema apresenta uma extraordinária fluidez, acomodando-se perfeitamente o conteúdo à expressão verbal, produzindo “uma livre coincidência entre o sentido da frase e a forma métrica” (DÍEZ, 2001, p. 44). Outra questão formal lembrada por Díez é a musicalidade da qual os poemas de Hölderlin estariam saturados.

O encanto do *Arquipélago* estaria, neste sentido, na incrível harmonia de contrastes que o poeta realiza. O poema é todo ele, como já dissemos, feito de alternância de estados opostos e instâncias ou coisas opostas que terminam por se conjugar. Mar e terra, mar e céu, gregos e persas, ação humana e ação divina, em uma “linha ondulante de nascimentos e extinções” (DÍEZ, 2001, p. 46). À descrição apaixonada e mítica do mar, se segue o crime contra os deuses pela vitória dos persas, as ruínas de Atenas, a reconstrução esplêndida pelo povo vitorioso, as sombras da distância em relação aos deuses e, ainda assim, o anseio do poeta que “antecipa a imagem daquela vida feliz

retornada”.

O conjunto dos versos finais de *O Arquipélago* soa como um alento, traz realmente o espírito da “resignada penumbra final” de que fala Díez. Eles ainda encontram um lugar de esperança, talvez de descanso.

*[...] Mas tu, imortal, ainda que já não te festejem a canção dos gregos,
como então, ressoa muitas vezes, oh deus do mar!,
com tuas ondas em minha alma, para que prevaleça sem medo o espírito
sobre as águas, como o nadador, se exercita na fresca
felicidade dos fortes, e compreende a linguagem dos deuses,
a mudança e o acontecer; e se o tempo impetuoso
comove demasiado violentamente minha cabeça, e a miséria e o desvario
dos homens estremecem minha alma mortal,
deixa-me recordar o silêncio em tuas profundidades! (p.79)*

Entre os livros de Dora há pelo menos um que parece estabelecer uma relação direta com *O Arquipélago*. Trata-se de *Talhamar*, de 1982. Este livro, como o próprio nome diz, coloca o mar já no título, e este mesmo mar será personagem de muitos poemas. A figura do delfim, do nadador, dos objetos gregos como as ânfora e hídrias, que aparecem na obra de Hölderlin, estão espalhados por diversos poemas de *Talhamar* onde a poeta celebra as núpcias com o mar, que são também as núpcias com os deuses em um laço que nunca se desmancha, lançando suas pontas sobre todo o seu caminho poético. Como quem elege um lugar, em “Fragmento I”, a poeta se endereça ao

*Mar de corais antigos
em ti adormeço
enquanto bardos murmuram em meu ouvido
uma história de sangue e papoulas:
deuses desferem arcos de prata
no ar de violetas.
Nada sei do mundo e suas ágoras
nem do palrar dos sábios em seus jardins.
Basta-me este mar em que vicejo
e as púrpuras de que me visto em sonhos
e sou completa.*

(SILVA, 1999, p. 241)

Ao lado de Hölderlin, Rilke certamente ocupa um lugar fundamental entre os autores do século XX que redescobriram a Grécia e deram à cultura grega um sentido específico na modernidade, um sentido de denúncia dos tempos de miséria e carência junto aos quais o poeta afirma a força das imagens do passado.

As Elegias de Duíno (s/d), traduzidas para o português e comentadas por Dora Ferreira da Silva, deixam ver esse sentido de denúncia dos tempos modernos, ao mesmo tempo em que fazem uma celebração dos deuses. O conjunto das dez elegias de Rilke foi escrito entre 1912 e 1922 em um castelo chamado Duíno, às margens do Adriático. Motivadas por um grito de angústia, “quem, se eu gritasse, entre as legiões de anjos me ouviria?”, que indica um distanciamento entre o homem e os deuses, configurando um espaço de ausência e solidão, as *Elegias* são um retrato da impossibilidade da vida humana, ameaçada em sua plenitude pelo desejo e pela morte. O Aberto, a necessidade de se elevar acima do terrestre, e a figura do anjo como aquele onde já se encontra realizada a transformação do visível no invisível que nós, humanos, buscamos realizar, são temas que atravessam as elegias rilkeanas.

Sobre elas, Giorgio Agamben em *O Reino e a Glória*¹² vai dizer que a forma elegíaca com que os poemas de Rilke se apresentam (a forma da poesia moderna por excelência), que pressupõe sempre um lamento, neste caso, parece disfarçar uma intenção hínica, ou seja, de celebração. Neste sentido, Rilke teria feito um hino na forma de elegia, uma celebração que se apresenta como lamentação.

Isso porque, mesmo tomado pela angústia, Rilke celebra a unidade entre vida e morte na forma do duplo domínio. Celebra, igualmente, o mundo dos deuses, o Aberto como a plena percepção proveniente da conexão com o cosmos, as potências da natureza, e elege os anjos seus interlocutores principais.

Na poesia do século XX, um caso peculiar é o de Rilke, que disfarçou uma intenção inconfundivelmente hínica na forma da elegia e do lamento. E é a esta contaminação, a este intento espúrio de aferrar uma forma poética morta, que se deve muito provavelmente a aura de sacralidade quase litúrgica que envolve desde sempre as *Elegias de Duíno* [...] E nos *Sonetos a Orfeu*, que Rilke considerava “coessenciais” às *Elegias* e quase uma espécie de exegese esotérica destas, anuncia-se com claridade a vocação hinológica de sua poesia (AGAMBEN, 2008, p. 256)

A partir da abordagem dessa natureza celebratória das elegias rilkeanas, Agamben se reporta a Furio Jesi e à sua percepção de que haveria uma ausência de conteúdo nas elegias. A celebração seria em si apenas a celebração. Jesi propõe ler as *Elegias* como uma série de motivos retóricos para manter o poeta ao lado do silêncio. “O poeta quer falar, mas o que nele deve falar é o

¹² AGAMBEN, Giorgio. *El reino y la gloria*. Trad. Antonio Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2008

incognoscível” (AGAMBEN, 2008, p. 256).

a elocução que ressoa não tem conteúdo algum: é pura vontade de elocução. O conteúdo da voz do secreto que finalmente ressoa não é outra coisa que não o fato de que o “secreto fala”. Para que isto aconteça é necessário que as modalidades da elocução sejam privadas de todo conteúdo, e o sejam de modo total, de maneira tal que possam concentrar em um ponto toda a atividade transcorrida, todas as palavras pronunciadas (JESI, p. 118 *apud* AGAMBEN, 2008, p. 256).

No caso de Hölderlin ocorreria o contrário. Seus poemas da fase final, principalmente, seriam não mais celebrações em forma de lamento, mas lamentos em forma de celebração. Hölderlin lamenta a “ausência dos deuses” na forma de celebração hínica do seu *adeus*. Mas, aqui, reforçado pela situação de loucura, e também pela passagem da época histórica do hino, este já se encontraria despedaçado, o poema reduzindo-se a cesuras e interrupções.

Nos movimentos iniciais do conjunto das elegias, há uma ênfase na distância entre homem e deuses. Os Anjos não escutam, tampouco podem valer aos homens, aparecem na sua terrível indiferença.

*[...] Pois que é o belo
senão o grau do Terrível que ainda suportamos
e que admiramos porque, impassível, desdenha
destruir-nos? Todo Anjo é terrível. (p. 03)*

*[...] Ai, quem nos poderia
valer? Nem Anjos, nem homens
e o intuitivo animal logo adverte
que para nós não há amparo
neste mundo definido. [...] (p. 03)*

O Anjo é introduzido já na primeira elegia, segundo o comentário de Dora, como símbolo do transcendente, e temas recorrentes em todo o ciclo como a missão poética, o herói, as grades amorosas, os mortos precoces e a noção essencial para Rilke do duplo domínio (*Doppelbereich*) da vida e da morte, também são anunciados. O universo do duplo domínio consistiria na unidade entre vida e morte, no livre comunicar dessas dimensões apenas aparentemente opostas, mas complementares. Nesse livre comunicar sem distinções, os mortos não se ausentariam da realidade e seriam como mediadores do homem e do mistério, assim como a morte não seria mais o reino das trevas, negativo, porque vedado ao conhecimento humano, mas sim um lugar possível à experiência humana.

*[...] Os vivos cometem
o grande erro de distinguir demasiado
bem. Os Anjos (dizem) muitas vezes não sabem
se caminham entre vivos ou mortos.
Através das duas esferas, todas as idades a corrente
eterna arrasta. E a ambas domina com seu rumor. [...]* (p. 06)

Na segunda elegia, continua o distanciamento entre o homem e o divino e acentua-se a dimensão do mistério. O homem continua indagando ao Anjo: “quem sois?”. Ao mesmo tempo, constrói-se uma oposição entre o homem (ser desfalecente diante do tempo) e o Anjo (ser unitário, eterno, “recinto da essência”, “precoce perfeição”). As únicas possibilidades de escapar da órbita precária da existência humana, estariam na criação artística e no amor dadivoso.

*Se o soubessem, os Amantes diriam
estranhas coisas no ar noturno. No entanto, parece
que tudo nos oculta. Olhai, as árvores são; as casas
que habitamos, resistem. Somente nós passamos,
permuta aérea, em face de tudo. E tudo conspira
para que silenciemos: o pudor, ou
quem sabe que indizível esperança.* (p. 10)

O homem moderno, diante da descoberta do infinito e da exposição de sua existência à ameaça da morte, viveria um desconforto, instalando-se na modernidade o drama de como *ser* humano? Dora aponta no comentário a esta elegia um caminho que passa pela lembrança de Nietzsche e sua revelação de que “os gregos não desconheciam os sobressaltos e horrores da existência, mas tinham sido capazes de criar o 'mundo médio' e apaziguante dos deuses olímpicos, 'rosas florescidas em espinhoso matagal’” (SILVA, s/d, p. 70).

A quarta elegia é vista por Dora como obscura, uma espécie de monólogo interior. Nela, percebe-se o repúdio de todos os valores humanos, o homem é expulso da cena do mundo. A denúncia do homem moderno desligado da natureza e entregue a um conhecimento indiferente da vida e da morte contribuiria para instalar o drama humano da existência dividida em uma humilhação da vida pela degradação do desenrolar vital e pela apreensão do homem como ser provisório. A figura do Anjo-Boneco seria uma representação do espírito e da matéria unidos para formar a síntese do ser humano. Diante da crise do homem, a elegia celebra a existência misteriosa

das crianças. Como diz Dora, as crianças representam em Rilke a plenitude de uma realidade que amadurece com a verdade dos frutos.

*[...] Oh, dias de infância, em que atrás
das figuras havia mais do que passado e em que
diante de nós não se abria o futuro!* (p. 23)

A criança em Rilke seria aquela que “contém a morte”, porque para ela a morte não surge como ameaça, mas como parte da vida, o outro lado essencial para completar o sentido da existência. Por apreender a morte, a existência da criança é completa e se encerraria em um fascinante mistério.

*[...] Compreendemos facilmente
os criminosos. Mas isto: conter a morte,
toda a morte, ainda antes da vida,
tão docemente contê-la e não ser perverso,
isto é inefável.* (p. 24)

A quinta elegia teria sido escrita por Rilke sob o impacto do quadro de Picasso *Les saltimbanques*, que apresenta um grupo melancólico de artistas errantes. O sentimento predominante na quinta elegia seria o de frustração e inautenticidade. Os saltimbancos melancólicos não seriam movidos pelo Anjo, alheio à dor humana, e estariam “presos à imanência de um mundo incompreensível” (SILVA, s/d, p. 77). A existência do grupo seria um indigente “estar lá”, fazendo referência ao Dasein (o ser aí), comparação que vem do fato de as figuras no quadro estarem dispostas de modo a formar um D maiúsculo. Os saltimbancos parecem existir nas elegias também como uma metáfora para o desamparo do homem moderno e, principalmente, para o desamparo da arte, condenada a um simples “jogo intranscendente”, diante do qual o homem passa indiferente. A arte aparece exposta ao mecanismo desvairado do jogo dos homens que prossegue às cegas e, nessa exposição, precisa ser protegida. Em meio à indigência, o amor é exaltado acima de tudo.

Sob a perspectiva do Anjo, no entanto, que aparece na última parte do poema, onde se pode reconhecer o tom celebratório de que falava Agamben, o homem estaria liberto do jogo estéril da arte intranscendente, salvo da morte anônima, da vida inautêntica, realizando em uma praça milagres de harmonia. “Somente nessa simbiose de amor e morte, no seio da autenticidade, o homem aprenderia a sorrir verdadeiramente” (SILVA, s/d, p. 79).

*Anjo: talvez haja uma praça que desconhecemos, onde,
sobre um tapete indizível, os amantes, incapazes aqui,
pudessem mostrar suas ousadas, altivas figuras
do ímpeto amoroso, suas torres de alegria, suas trêmulas
escadas que há muito se tocam onde nunca houve apoio:
e poderiam diante dos espectadores em círculo,
incontáveis mortos silenciosos. E estes arrojariam
suas últimas, sempre poupadas,
sempre ocultas, desconhecidas moedas de felicidade
para sempre válidas, diante do par
verdadeiramente sorridente, sobre o tapete
apaziguado. (p. 31)*

A atmosfera da sétima elegia lembra, segundo o comentário de Dora, o canto imortal de Zarathustra que reconhece a profundidade da dor, mas lembra o desejo de eternidade a pulsar na mais efêmera alegria. Rilke conhece o júbilo e a afirmação da vida nesta elegia. O tom celebratório deixa-se ver à medida que o poeta se entrega à embriaguez do mundo, ampliando seus sentidos, aproximando-se da completa percepção do Aberto. O tema da infância volta a aparecer como o período da existência plena e o interior – que pressupõe um saltar fora da própria consciência íntima - é nomeado como a dimensão autêntica da existência, dotado de poder preservador.

Rilke também celebra nesta elegia os grandes feitos humanos e invoca o Anjo para testemunhar beleza e grandeza no aqui e no agora, e no amor generoso e doador de uma vida humana mais próxima da infância.

Por fim, a elegia termina com uma ambivalência final do poeta em relação ao Anjo. Por um lado, distante e inacessível, por outro, medida do sublime. Por ser inapreensível, é ele o ser que confunde e esmaga o poeta.

*Anjo, mesmo que te aliciasses não virias, pois meu
apelo é sempre denso de repulsa; que podes tu
contra a caudal do meu horror? Um braço estendido
é meu chamado. E a mão que ávida se espalma
para o alto fica diante de ti, ó Inapreensível,
como defesa e advertência,
amplamente aberta! (p. 42)*

“Com todos os seus olhos, a criatura vê o Aberto”, é o verso inicial da oitava elegia, saturada da nostalgia do aberto (*das Offene*), o estado inefável de fusão do sujeito e do objeto. O tema desenvolvido nesta oitava elegia é o do homem expulso da unidade cósmica em oposição ao animal que vive em comunhão com o todo, inserido no “Aberto”, isento de morte. As crianças e os moribundos também participariam às vezes desse inefável, o Aberto, e os amantes também sentiriam por curtos momentos a sua presença, espantando-se. Mas a condição própria do homem é inevitável: “estar em face do mundo, eternamente em face”.

Segundo Dora, a intuição poética de Rilke a respeito do homem poderia ser comparada à de Ludwig Klages na sua conclusão de que “a consciência lentamente conquistada pelo homem destruiu as conexões vitais magnéticas que o ligavam à natureza. Assim, ao ganhar o espírito, o homem teria perdido a alma.

Haveria na oitava elegia uma grande nostalgia de irracionalidade, de fundo mítico. Neste ponto, Dora também lembra Nietzsche e sua afirmação de que pensando e querendo, o homem “destruiu e perdeu seu instinto; não pode mais, confiando no animal divino, deixar soltas as rédeas quando sua inteligência vacila e seu caminho passa através de desertos” (NIETZSCHE *apud* SILVA, s/d, p. 86). No fim, completa Dora, pode-se ver a constatação dolorosa do extravio humano, “uma vez que perdemos a certeza dos ritmos cósmicos e aquela verdade das flores de que fala Fernando Pessoa” (SILVA, s/d, p. 87).

*E nós: espectadores em tudo e sempre,
voltados para tudo, nunca de fora.
Saciados, ordenamos. Mas tudo se desfaz.
Novamente insistimos e nós mesmos passamos.*

*Quem nos desviou assim, para que tivéssemos
um ar de despedida em tudo que fazemos? Como aquele
que partindo se detém na última colina para contemplar
o vale na distância – e ainda uma vez se volta,
hesitante, e aguarda – assim vivemos nós,
numa incessante despedida. (p. 48)*

Na nona elegia, somos expostos à experiência pessoal do poeta e ao seu dilema: abandonar-se ao fluir da existência ou entregar-se à missão poética e fazer com que a terra renasça invisível em nós. “Celebrar, eis tudo”, exaltando o terrestre cumpre-se a transmutação do finito em infinito.

Transformar tudo em canto, dizer as coisas como elas jamais pensaram ser intimamente, o poeta surge assim como o sacerdote do dizível que saciará o anseio de transfiguração das coisas terrestres.

*Terra, ó minha amada, assim o quero! Crê-me,
 não é preciso mais que as tuas primaveras me atraíam:
 uma, ai, uma só já é excessiva para o meu sangue.
 De obscuras distâncias consagrei-me todo a ti...
 Sempre tiveste razão e a tua inspiração sagrada
 é a morte íntima.
 Vivo. De quê? Infância ou futuro
 não decrescem... Uma caudalosa existência
 transborda em meu coração. (p. 54)*

Na décima elegia se realiza a síntese das duas tonalidades poéticas de Rilke: lamentação e louvor. O poeta realiza nos versos finais a afirmação jubilosa e vibrante da dor, pois o canto que chegará aos Anjos não deve ser o da simples alegria, mas o fecundado pelas noites de aflição. É como se ele dissesse: é preciso passar pelas sombras.

Ao longo da décima elegia algumas visões se alternam no horizonte do poeta. A imagem da feira traz a ideia do dinheiro e da ânsia de prazer, a cidade aparece como uma aflição em sua multidão anônima, tristes igrejas, no desfile de apetites humanos a integrar a existência banal. A dimensão do Rilke existencialista é a que Dora destaca neste ponto da elegia.

A mensagem final desta elegia e, de certa forma, de todas as anteriores, passa pela experiência da morte, seja na ideia de que os que morrem jovens estão maduros para iniciar-se nos mistérios da dor original, seja na formulação de que é na aceitação da morte que reside o mistério da nova germinação e do florescimento decisivo.

Nos versos finais, pode-se ver essa aceitação da morte e o sentimento de ternura que sentiríamos diante dela, pois o momento da plenitude acontece quando se descobre que vida e morte são uma coisa só.

*E nós que imaginamos a ventura em ascensão,
 sentiríamos uma ternura imensa,
 quase perturbadora,
 quando uma coisa feliz cai. (p. 61)*

É para as regiões de morte, para as regiões distantes, as regiões que ultrapassam o humano e resvalam no místico destino, que a velha lamentação conduziu o jovem nesta última elegia rilkeana.

Antes do encontro com as estrelas e com a fonte da alegria, ele é levado ao sepulcro dos antepassados das Lamentações: as Sibilas e os Profetas. Aproxima-se das vozes que falam do antiquíssimo do mundo, ou, como diz Dora, que “jazem no fundo das idades”. Do mesmo lugar nasce o poema, desse tempo que o poeta insiste em afirmar no presente, em torná-lo de novo possível, para que o homem se reencontre consigo mesmo nessa eterna teia insistente em nos sussurrar: “longe, vivemos muito longe...”

*Ao crepúsculo ela o conduz ao sepulcro dos antepassados
das Lamentações: as Sibilas e os Profetas.*

*A noite se aproxima e então caminham mais tranquilos;
já se levanta, banhada pela lua, a pedra funerária
que vela sobre o mundo, irmã da sublime Esfinge
do Nilo -: face
da câmara secreta.*

*E eles contemplam, atônitos, a cabeça real
que, para sempre calada, pôs a face dos homens
na balança das estrelas. (p. 59 e 60)*

Capítulo 3: A Apolo a Música da Koré Órfica

Dora cultiva um jardim secreto onde a terra é a infância, e se completa com o céu no mesmo contínuo, sem ruptura nem oposição. Jardim encantado, cheio de esconderijos que levam diretamente ao país do mito, e onde as fontes cantam as origens, as flores sussurram augúrios, o vento procede do Éden e as árvores falam do reino das sombras. Nesse jardim alquímico a terra e o céu não se negam, mas se conjugam; corpo e alma, vida e morte, o próximo e o distante não se excluem, mas se acoplam um com outro. Unus mundus. Ou como ensinava Heráclito: “o caminho do alto e o caminho de baixo são um e o mesmo”¹

Gilberto de Mello Kujawski

¹ A ligação de Dora com Heráclito começa nas epígrafes de alguns de seus livros. Em *Uma Via de Ver as Coisas*, de 1973, a epígrafe escolhida é o seguinte fragmento heraclítico: “...harmonia de tensões opostas é o mundo, como o arco e a lira”. Em *Menina seu mundo*, livro de 1976, a epígrafe é novamente um fragmento de Heráclito: “O tempo é uma criança jogando dados. O reino é da criança”. O fato de estar presente em duas epígrafes sugere a importância do pensamento de Heráclito para sua obra poética. Como mostrou Alexandre Costa, responsável pela tradução, estudo e comentários do livro *Heráclito, Fragmentos Contextualizados* (2012), a filosofia de Heráclito se centra na figura do lógos. “Ouvindo não a mim, mas ao lógos, é sábio concordar ser tudo-um” (p. 127), cuja natureza fundamental - “ser tudo um” - conduz a uma “composição unívoca das antíteses”, em que os diferentes são eles mesmos, um outro, e o mesmo, em uma mútua necessidade entre divergência e concordância. “Ignoram como o divergente consigo mesmo concorda: harmonia de movimentos contrários, como do arco e da lira” (p. 127). “Bem-pensar é a maior virtude, e sabedoria dizer as coisas verdadeiras e agir de acordo com a natureza, escutando-a” (p. 129). A natureza, também chamada de phýsis, é dimensão fundamental em Heráclito. Ela revela o que o lógos diz, nela se manifesta a presença da lógica do lógos em todas as coisas. O lógos heraclítico não consiste, dessa forma, em algo sobrenatural ou existente para além da natureza, o lógos não é metaphýsico mas “apenas” phýsico (COSTA, 2012, p. 174). Da mesma forma que na obra de Dora há um nítido e constante “escutar a natureza”, há também o intuito de realizar uma “Aproximação” (p. 131) frente ao lógos, em Heráclito, frente ao “aberto”, em Dora, ambas conduzindo à conquista de uma posição que já não é nem divina, nem humana, mas encontra-se em um lugar intermediário. “Das coisas lançadas ao acaso, a mais bela, o cosmo” (p. 135), o cosmo é o lugar do lógos por excelência. “O mesmo é vivo e morto, acordado e adormecido, novo e velho: pois estes, modificando-se, são aqueles e, novamente, aqueles, modificando-se, são estes” (p. 139). Não se rompe a comunicação vida e morte, de modo que a morte é vista como transformação necessária à vida e ao equilíbrio do cosmo. A morte é transformação e experiência de alteridade. “Para os vapores, tornar-se água é morte; para a água, tornar-se terra é morte; mas da terra nasce água; da água, vapor” (p. 143). “Vivemos a morte delas e vivem elas a nossa morte” (p. 143). Os que vivem de acordo com o lógos, se opõem aos dormentes, aos ignorantes, aos “mortos-vivos”, são os iniciados nos mistérios que ocupam uma posição intermediária entre homens e deuses. São os poetas dos tempos de carência, como diria Heidegger, os iniciados nesses mistérios, aqueles que se expõem aos riscos, à noite, para alcançar a completa percepção. “A quem o profetiza Heráclito, o Efésio? Aos errantes noturnos, magos, bacantes, ménades, mistas, pois impiamente se iniciam nos mistérios em voga entre os homens” (p. 149). Os poetas são, como disse Rilke, “fazedores do invisível”, e antes já havia dito Heráclito, “As almas farejam no invisível” (p. 159). A Sibila é a “divina voz” que transmite a “lógica do lógos”. “Com delirante boca, sem risos, sem pinturas e sem bálsamos, emite a Sibila através do deus a voz que ultrapassa mil anos” (p. 159). A Sibila, que a modernidade reivindicará muitos anos mais tarde, como uma metáfora do poeta que busca a força de uma voz capaz de ultrapassar mil anos para afirmar a sobrevivência das imagens de um tempo outro em tempos de carência.

Na vasta produção poética de Dora Ferreira da Silva é possível identificar uma voz, ou melhor, um tom poético próprio, como diria Jorge Luis Borges, que atravessa seus poemas. No entanto, entre um livro e outro, particularidades se conservam, seja pela temática, que valoriza ora mais um aspecto em detrimento de outro, seja pelas influências de Rilke e Hölderlin, por exemplo, mais visível em certos livros, seja pela forma poética que, principalmente nos últimos livros de Dora, publicados postumamente, aparece mais condensada, ainda no espaço predominante em sua produção poética do verso livre. Mesmo com as particularidades, os livros de Dora se comunicam. Temos assim, por ordem cronológica, *Andanças*, que reúne poemas escritos entre 1948 e 1970, onde a influência de Hölderlin e Rilke é expressiva e já se anunciam seus temas gregos e sua dicção poética essencialmente musical e órfica; *Uma Via de Ver as Coisas*, de 1973, livro considerado pela própria poeta como seu livro mais político, onde as imagens míticas sobreviventes se cruzam a todo momento com as imagens do seu tempo histórico, e a forma poética se satura dessas imagens combinadas a um forte efeito musical; *Menina seu mundo*, de 1976, que anuncia, desde o título, a presença da infância associada à experimentação plena do mundo sensível, a criança e o Aberto, temas rilkeanos por excelência, se destacam nesse livro; *Jardins (esconderijos)*, de 1979, uma quase continuação da temática anterior, onde a figura do jardim, do orco, surge como o lugar onde vive o mito, e os poemas tematizam essa aventura nas sombras que, justamente por conduzir ao mito, passa a ser não mais um mundo sombrio e negativo, mas o mundo solar do conhecimento órfico; *Retratos da Origem*, de 1988, é uma tentativa de presentificação poética das origens de Dora, os poemas refazem, em versos cuja organização interna é trabalhada ao máximo, a ponto de eles formarem desenhos nas páginas, a crônica dos seus antepassados, os poemas aqui se aproximam de um canto de sobrevivência que, no mesmo movimento, chama e afirma. *Talhamar*, de 1982, no que parece ser uma expressiva influência de Hölderlin, apresenta todo um mundo grego a partir da figura do mar como elemento central dessa existência próxima dos deuses, não por acaso, são eles que ganham voz em muitos poemas do livro; *Poemas da Estrangeira*, de 1995, interpela no título a imagem da sabedoria antiga feminina, representada por Diotima, “a estrangeira”, e o livro, recuperando diversos poemas já publicados em livros anteriores e temas já desenvolvidos, reúne os principais movimentos da obra dorianiana, indo desde os temas gregos, passando pela infância, pelas garças, por Itatiaia, até chegar aos temas cristãos; *Poemas em Fuga*, de 1997, apresenta, também já no título, o movimento central do livro que se realiza na denúncia de uma fuga dos deuses, de uma carência verificada no seu tempo histórico, feita por meio do poema que cada vez mais se aproxima da música e busca sua vocação essencial: o diálogo com o invisível.

Dessa vasta produção poética, nos dedicaremos com mais atenção ao segundo livro de Dora, *Uma Via de Ver as Coisas*, não só pela tensão dialética que se estabelece neste livro entre as

imagens míticas sobreviventes e as imagens do tempo histórico da poeta, como também pela presença, nele anunciada, daqueles que serão temas fundamentais em toda poética doriana, como se a poeta quisesse, neste momento, de fato dizer qual é a sua via de ver as coisas. São estes temas a koré, o caráter órfico, o impulso apolíneo, e a música imersa na materialidade do texto poético.

1. Uma leitura crítica de “Uma Via de Ver as Coisas”

O livro exprime “contensão dentro do ritmo” em vias abertas de acesso ao inexprimível. É nestes termos que Euryalo Cannabrava fala sobre o livro *Uma Via de Ver as Coisas*, de Dora Ferreira da Silva, em um ensaio que leva o mesmo título². No caminho que leva ao poema absoluto, o “poema-essência” seria o que Dora busca alcançar neste livro e essa busca, segundo o autor, implicaria na autodepuração do poema reduzindo-o àquilo que Valéry chamou de “estrutura vazia”. Estrutura vazia quer dizer eliminação do supérfluo “até o ponto de tornar o poema inexistente como mensagem, no mesmo plano em que ele atua como sugestão do inexprimível no silêncio” (CANNABRAVA, 1999, p. 435). Para o crítico, o silêncio em Dora se manifestaria justamente através dessa técnica de eliminações sucessivas até atingir o cerne da palavra. O ritmo (“jogo intersilábico que se transmuda em forma diluída de sons, nas notas, nos acordes que se convertem na ressonância de vibrações”) estaria, neste sentido, esvaziado de sentido dicionarizável.

A estratégia poética que se deixa ver em *Uma Via de Ver as Coisas* seria a de que “Dora passou a construir, artesanalmente, verdadeiros modelos ou padrões de arquitetura poética. E tais arquétipos de estruturas líricas exorbitam dos seus quadros naturais para atingir o plano da criatividade pura” (CANNABRAVA, 1999, p. 435).

Para Cannabrava, o verbo lírico neste novo livro não segue a linha percorrida em *Andanças*, marcada pela influência de Rilke ou de Hölderlin. “Em *Uma Via de Ver as Coisas*, as perspectivas se restringem em vez de se ampliarem [...] O que parece indiscutível, a propósito do livro em debate, se refere à circunstância de que os poemas nada comunicam a não ser a sua própria incomunicabilidade” (CANNABRAVA, 1999, p. 436). Ele reconhece que o poema “Título I”, por exemplo, indica traços característicos de grande parte da poética de Dora, mas diz ser incontestável que o primeiro poema do livro, “Sem título”, não dispõe de temática alguma, “desfazendo-se nas malhas de sua própria incomunicabilidade” (CANNABRAVA, 1999, p. 436).

Sem título

² CANNABRAVA, Euryalo. “Uma Via de Ver as Coisas”. in: SILVA, Dora Ferreira. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999

*Se me extremo
Temendo o sentimento
Pareço ter nenhum*

*No Nada visto o canto
Na acesa ascese
Dispo o coração*

Para Cannabrava não há mensagem neste poema, apenas o uso de uma técnica de construção formal que será, segundo ele, aplicada em todo livro: a de atrair as palavras por afinidades eletivas de teor musical. No entanto, a musicalidade de cada verso deste curto poema parece reforçar certo sentido que exala do conjunto, perfazendo um procedimento poético fundamental em Dora: a interpelação do ausente. Apesar da negatividade da primeira estrofe, uma celebração do Nada parece acontecer na segunda. É preciso prestar atenção no verso e na sua imagem: “No Nada visto o canto”. O Nada surge como um lugar, um espaço no interior do qual veste-se o canto. Se pensarmos em canto como poesia e em possíveis desdobramentos para a palavra Nada, temos uma poesia que se veste no ausente, naquilo que está na iminência de desaparecer e chama para si o fugitivo. Ao atuar nesse lugar que se evanesce, configura-se uma poética que procura sugerir o inexprimível no silêncio, como dizia Cannabrava, e, para tanto, se veste e se faz no invisível, pois não são os poetas “os fazedores do invisível”?

Para atingir o Nada que não se vê, o ausente para onde o eu lírico se dirige com o intuito de afirmar uma presença quase a desaparecer, há que se realizar uma ascese, uma elevação, que parece acontecer sobre as palavras. Diante delas, o coração se despe e a palavra se farta de sensibilidade para a completa percepção do Aberto.

Se o verbo lírico de *Uma Via de Ver as Coisas* se farta de sensibilidade por um lado, por outro, ele surge marcado por uma materialidade de ordem estética que coordena os ingredientes do poema na forma “galvanizada pelo estilo”.

A musicalidade do poema anterior, conseguida por uma melodia em “s” espalhada pelos versos, caso de “Na acesa ascese/ Dispo o coração”, denuncia a ostensiva presença de um cuidado na escolha das palavras. Interessante é ver, no entanto, que o efeito musical provocado a partir da racional manipulação da palavra poética, consegue gerar no leitor um efeito de magia, de encantamento, próprios da linguagem musical. É como se nesses instantes musicais que compreendem um procedimento poético estrutural em Dora, a forma do poema esboçasse um

movimento de aproximação com o mito. Por meio dos efeitos musicais, encantatórios, o logos por alguns instantes se faz mito, ele sofre aquilo que chamamos no início de “fascinação”.

Em alguns outros poemas do livro, como “Título I” e “Título II”, Cannabrava observa o “isolamento do poema” que seria realizado por Dora.

Título I

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

Título II

*Uma via de ver as coisas (veraz?)
(Quem via?)
O passado, via?
O futuro, viria?
A pé o presente,
em quatro direções.
(Quem ia?)
Ver-sendo as coisas
verdade-sendo
(pelo menos, descendo a via
vir-a-sendo)
aquiessendo ao quando*

antes-sempre-sendo

(quem?)

Cannabrava interpreta estes dois poemas como “puro ato criador” em virtude da forma interiorizada na estrutura vazia do poema, que atingiria um “exacerbamento refinado”. Principalmente no segundo poema, vê-se o uso dos parênteses e das interrogações nos versos curtos, o que, segundo Cannabrava, atuaria como uma escala descendente, “dando a impressão de sacudidelas no ritmo sincopado da descida”. O poema vai acontecendo em cascata, diz o autor, até que na tonalidade do malabarismo verbal “o sentido entra em retrocesso por disposição recessiva” (p. 438).

A partir das sugestões deixadas por Cannabrava, consideramos os dois poemas importantes para discutir a obra em questão, pois trazem uma espécie de “apresentação” do seu projeto poético, uma introdução do que vem pela frente e, nessa apresentação, noções essenciais ao poeitar dorianiano veem à tona. Em “Título I”, vemos qual seria a “via de ver as coisas” de que nos falam os poemas. A resposta, que também parece ser sugestão, vem entre parênteses, como algo que precisa ser dito, esclarecido, antes que o poema continue a andar. Da via da misteriosofia até a via da psicologia, o caminho que se anuncia é um caminho de mistérios, seja do mundo, seja dos homens, da vida ou da morte. Também o invisível é mistério. E essa via se realiza em um outro mistério, mais antigo: o mistério do passado que o poema revela ao poeta. Neste sentido, os tempos do verbo, da palavra, unem o foi ao será, os deuses já idos e os deuses por vir, passando pelo lugar do passado que se completa no “fortemente aqui” do presente. Um presente que possui certa violência (a do vento que repuxa as hastes e arranca as árvores), a violência da devastação. “Em visão antes, depois futurição”, diz o poema, anunciando os frutos que virão dessas imagens sobreviventes pela e na poesia. Neste poema está descrito todo o percurso poético de Dora, a sua relação com os tempos, sua propensão ao mistério que estaria no próprio habitar do poema em uma zona de indeterminação, em um entrelugar, seu engajamento no presente tomado pela carência, bem como a operação realizada pelas suas imagens poéticas por meio da qual o ausente se faz presente, e sobrevive, contra a iminência de seu desaparecimento. Ao final, a metáfora do arco parece compreender o próprio poema como aquele que tenta círculos, buscando fazer coexistir os contrários, mas distinguindo-os ao mesmo tempo. O poema no final é o arco que dispara o além, talvez um outro nome para o invisível.

Em “Título II” a “via der ver as coisas” continua se manifestando, voltando para si em um exercício de puro pensamento: o das interrogações. Ela mesma se diz e se pensa, se questiona, se surpreende, como se a misteriosofia do poema anterior fosse neste sendo posta em prática. E o

poema esboça um jogo cadenciado. Será veraz essa via? Quem via? O passado, via? O futuro viria? Parecem aqui surgir as mesmas questões do poema anterior. O passado que fala no poema seria realmente capaz de ver? De fazer ver? E o futuro dos deuses por vir. Viria? O presente anda em quatro direções. Mas quem ia? E o restante do poema se mostra em um belo jogo de palavras, sons e sentidos. As coisas vão sendo, a verdade-sendo, se desce a via dos abismos, vai-se sendo em todos os tempos (antes-sempre-sendo), mas o poema ainda deixa a última interrogação: quem? Talvez aquela que vê as coisas sendo, que vai sendo verdade porque desce aos mistérios, aquela que percorre todos os tempos, pois existe sobre todos eles: a Poesia. E por ser poesia, feita de silêncio, ela mesma se interroga.

Ao comentar o poema “Vespertino”, Cannabrava, mais uma vez, destaca a não comunicabilidade dos versos. As palavras do poema, segundo ele, “adquirem autonomia extralinguística, expandindo-se como forma, destituída de compromissos semânticos [...] o que elas exprimem não importa, nem o que significam [...] o que se passa no interior do poema permanece imprevisível como na caixa negra (CANNABRAVA, 1999, p. 440). No entanto, neste poema, o crítico considera a existência de imagens munidas de carga energética que ele não via nos primeiros poemas do livro, trata-se, agora, das próprias imagens do tempo histórico chamadas pela poeta que declara:

*Aqui estou, nascida no ocaso,
quando as lágrimas se apagam, e os rios.
Leio o jornal, mão crispada na página.
Distante o ferido, a criança no caos.
“Morre de fome a bela menina abraçada ao pai no Paquistão”.*

*São estátuas de dor, sem lágrimas,
notícias entremeadas ao café.
(Neste momento não sinto a fé que queria sentir.)*

*O entusiasmo sinistro, o riso de papel,
jovens que morrem pensando que o motivo é outro.
(Levam bandeiras)
Nas figuras de cúpula, o velho dragão abanando a cauda.
Quem expulsou S. Jorge do novo calendário?*

As sementes do campo fazem férias no túnel da cidade.

As senhoras cumprimentam-se na primeira página: a
[a infância e o progresso!

Nessa hora o pai regressa da fábrica, cansado. Chuta
[o gato.

A mulher mostra-lhe os filhos na folha de papel,
no bando pálido, os olhos pasmados.
O pai sorri, sem o dente da alegria.
Bebe o café amargo, o outro é de exportação.

Garrafa de água suja do negócio. A cidade fede.
As filas são longas e há sempre o que chega depois.
O Exército da Salvação, com sua velha pá, replanta o amor.
Tantas árvores caíram no ar de tempestade! Teria o vento
[razão?

Os lixeiros continuam o ofício da paciência, seus braços
[são fortes

Não quero chorar, seria complicado demais se alguém me
[perguntasse por que, dando-me um segundo
[para responder.

As roupas encurtam ou se alongam. A linguagem
[decrece.

Todo mundo estuda Comunicações.
Coberto de feridas, o mundo parece o velho Jó,
com seus amigos, sempre justos e frios.
Crianças de cinco anos leem a Bíblia e ensinam os
[sábios que dormem.

Os reis magos e os pastores há muito já deram o recado.

Esperança, grita em nossa boca:
quando tudo estiver irremediavelmente perdido
é preciso que Deus apareça!

“Vespertino” talvez seja um dos poemas em que mais se deixa transparecer o “tom político” da obra de que falava Dora na entrevista ao poeta Donizete Galvão³. Há nas imagens do poema uma

³ “[...] A política estava muito polarizada entre esquerda e direita. Vicente não era da direita. Era um anarquista. Já minha visão era marxista, via a política de uma maneira universalista. Acho que meu lado político está todo no livro *Uma Via de Ver as Coisas*”. Acesso: 10 de setembro de 2012. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp5.html>

espécie de denúncia da multiplicação das tragédias anônimas do nosso cotidiano. Elas desfilam pelas páginas frias dos jornais, distantes, em meio às outras atividades do cotidiano, no meio do cotidiano. “Todo mundo estuda Comunicações”, diz um dos versos e, no entanto, o que os versos denunciam parece ser a ânsia da impossibilidade de se comunicar. Como dizer certas coisas em tão pouco tempo? A sensação de angústia aumenta na proporção em que surgem algumas referências bíblicas. As nossas carências surgem exaltadas, assim como a angústia diante de um estado de coisas dormente. Os sábios dormem e são as crianças que leem. O título do poema o aproxima do universo dos jornais, como se o poema quisesse ser jornal por alguns instantes, transmitindo uma sensação de denúncia, um sentimento de urgência de forma mais direta. Também não deixa o título de fazer referência à tarde, zona de indefinição entre o dia e a noite, onde vive-se a nostalgia do início (manhã), e a expectativa do por vir (noite). O poema fala do meio, do presente, é a penúria deste que percorre os versos e que só poderia se desfazer diante do grito divino, quando enfim as sementes do campo conquistassem as cidades, deixando a sombra dos túneis e entregando-se à claridade do sol. Interessante perceber como a urgência dos fatos absurdos do cotidiano aqui noticiados chama a urgência da presença de algum deus, de modo que o espaço mais improvável se configura como o lugar onde ele pode começar a (re)surgir.

Cannabrava destaca ainda uma série de outros poemas do livro, como o poema dedicado a Ezra Pound, no qual Dora terminaria por mostrar o poeta como “o rastreador impune da forma inédita nas brumas do porvir”, com o verso “silencioso guardião do amanhecer”; e o poema “Contenda”, visto pelo crítico como um dos “mais bem realizados esteticamente”.

Mais uma vez, ao comentar “Contenda”, o crítico se detém nos aspectos formais e diz que a suposição de que as palavras utilizadas no poema estariam impregnadas de sentido “reduziria a arquitetônica do poema a uma busca infatigável de vocábulos, cujas acepções fossem dicionarizáveis. Neste contexto, o teor poético se volatilizaria, como consequência de sua transformação em pura prosa” (CANNABRAVA, 1999, p. 442).

Se “Contenda” surge como um poema esteticamente bem realizado, isso não elimina, no entanto, a sua potência imagística, que começa a se apresentar logo no primeiro verso.

*Fiz minha tenda na parede divisória
e a parede ruiu.
A metafísica morreu e Deus morreu.
De pedra o coração, Pedro,
três vezes renegamos
o que vimos e amamos.*

*Agora, cabeça baixa, principiamos.
 Não príncipes, mendigos.
 As imagens não falam. Os conceitos calaram.
 Aprenderemos a arte veneranda e finda
 de fazer mosaicos?
 Lutaremos com os ícones, iconoclastas?
 Em que acampamento acamparemos
 neste fugitivo chão das incertezas,
 o cantil vazio e a sede infinda?
 Perto da terra perguntamos; nascerão raízes, é preciso.
 A semente que voa também pousa
 em seu lento trabalho tão secreto.
 Só conspira e o novo explode.*

Na disputa encenada por este poema, o que parece se desenhar não está muito distante do cenário de “Vespertino”. Aqui a decisão poética é outra, mas os versos começam apresentando a realidade de um mundo onde a metafísica morreu e deus morreu. Os homens surgem como um conjunto de príncipes convertidos em mendigos, carentes de imagens que já não falam, de ícones que já não conduzem ao invisível. O mundo é um fugitivo chão de incertezas e a disputa é entre os que se abrem e os que se fecham. Os últimos versos trazem novamente a imagem da esperança, do nascimento, do novo por meio da imagem da semente no seu lento trabalho tão secreto. Lento como todo nascimento, também é lento o retornar dos deuses e a sobrevivência das imagens. Enquanto isso vive-se em debates, sem lugar. Deus está morto, mas que deus? Nas intermináveis contendas qual é o deus que realmente importa? O poema lembra e parece apontar um sentido quando declara: “Nascerão raízes, é preciso!”. A imagem da semente no próximo verso parece indicar que o tempo é de trabalho, de pousar na terra, porque na terra nasce a contenda, a devastação, a carência e, no germinar a semente, a promessa do fruto, dos deuses que voltam.

A propósito dos temas gregos, no artigo “Decisão poética em Dora Ferreira da Silva”⁴, Cannabrava diz que as bases cognitivas da atividade pensante aparecem em *Uma Via de Ver as Coisas* nos “poemas dedicados por Dora à Grécia eterna”, o que parece fazer sentido se pensarmos que a poeta acumulou vivências no solo grego, de onde veem alguns de seus antepassados. A visão de monumentos, estátuas e ruínas gregas aparecem, trabalhadas pela experiência estética, em muitos poemas do livro, entre eles estão: “Mnemósina” I, II, “Koré” IV, V, “Orfeu” I, II, III.

⁴ CANNABRAVA, Euryalo. “Decisão poética em Dora Ferreira da Silva” in: SILVA, Dora Ferreira. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999

Em “Mnemósina I”, o crítico enfatiza a união entre criação poética e as experiências sensíveis diante da paisagem grega que vai sendo, segundo ele, “enumerada” no poema. Ele lembra, no entanto, que essa enumeração não se dá de forma caótica, mas muito bem pensada pelas

afinidades eletivas entre palavras, por força da rítmica, [...] Há reconhecimento e sentimento de familiaridade com as pedras, os frisos, as colunas, as sandálias e os mantos roçagantes. Mas há, sobretudo, o espírito da Grécia sobre as águas, a marca do pensamento na desenvoltura, no meneio e na manipulação das ideias. E há, ainda, invocação e silêncio, estado alerta dos sentidos, vivacidade intelectual na sutileza e no refinamento dos conceitos [...] penetração do espírito da carne viva das vivências” (CANNABRAVA, 1999, p. 451).

MNEMÓSINA I

*Fragmentos ao sol, serenidade íntegra.
Festas silenciadas nos teatros: lagos pétreos
de ondas fugitivas, mas ouvidas
nos lábios do mar próximo.
Túnicas tecidas por mãos célebres,
diálogos nas Ágoras,
carros da alvorada incendiando as pedras,
os declives de pinheiros duros,
perfumados.*

*Mnemósina: mãe das Musas e da enumeração
da progênie dos deuses e dos fados,
que preservas os nomes dos guerreiros,
dos vencedores nos jogos, dos mortais
marcados pela moira, pelo amor:
banhas em tuas águas minha fronte
e me ordenas a lembrança do passado.*

Desde o seu título, “Mnemósina”, este poema interpela a Grécia. Mãe de todas as nove musas, a deusa Mnemósina ou Mnemósine personifica a memória e guarda contra o esquecimento. Na primeira estrofe do poema, os versos vão enumerando a paisagem grega, fazendo uso de um procedimento da própria deusa da memória, que enumerava todas as coisas para proteger dos perigos do esquecimento. Enumerar era uma forma de lembrar. No caso do poema, ele enumera e declara. No verso “Festas silenciadas nos teatros: lagos pétreos”, o sinal dos dois pontos reforça o

sentido de declaração em meio à enumeração da paisagem, um sentido que se suspende com o uso do *enjambement* para logo se completar no próximo verso, onde descobrimos que os lagos pétreos têm ondas fugitivas. Novamente temos no poema uma imagem de desaparecimento, de fuga, que indica a dificuldade e o desafio que há em apreender essa paisagem. Uma paisagem que se faz toda ela fugitiva, posta na iminência do esquecimento. Mas, no mesmo instante, o poema convoca Mnemósine e enumera agora não mais as características da Grécia, mas as características da deusa. Para isso, o poema mais uma vez declara: “Mnemósina: mãe das Musas e da enumeração”, e também interpela a deusa, fazendo ver sua estrutura dialógica. A essa deusa, cuja imagem o poema busca a todo instante afirmar, é que o eu-lírico faz o pedido: me ordenas a lembrança do passado. Essa lembrança do passado realizada pela via poética, pela via das artes das quais Mnemósine é a mãe absoluta, seria a única capaz de fazer sobreviver as imagens míticas, resgatando-as de dentro da sua fuga. Lembrar aqui é mais do que uma simples recordação, é a forma de viver da Grécia e dos deuses, e de fazê-los viver.

As afinidades musicais entre as palavras, notadas por Cannabrava, deixam-se ver em diversos momentos no poema. Quando observamos os seguintes versos “os declives de pinheiros duros,/ perfumados”, as palavras não só estão artesanalmente próximas, “duros”, “perfumados”, como há a produção de um peculiar silêncio ao final do antepenúltimo verso da estrofe. O *enjambement* e também a presença de uma vírgula acentuam a suspensão do sentido e o poema, entre um instante e outro, produz apenas silêncio e, com isso, parece aumentar ainda mais a força daquela paisagem.

Se com os recursos musicais os versos de Dora se deixam encantar, aproximando-se do mito, aqui o mito também se deixa pensar, se suspende pelo manipular das formas poéticas, ele então se aproxima do logos da mesma forma que as vivências, como dizia Cannabrava, se deixam penetrar pelo espírito, são trabalhadas pela experiência estética. A aproximação com a Grécia, a sensação de que se habita, pela poesia, esse universo, é potencializada pelo trabalho com a linguagem, “pela riqueza conotativa dos processos de aproximação”, “pela técnica de decisão diante das alternativas, pela estilística, e pelo rigor arquitetônico na elaboração dos poemas”, como lembra o crítico. Por isso, o mito ganha força e a paisagem grega surge tão viva na obra de Dora, dotada da força arrebatadora que caracteriza a imagem sobrevivente quando capturada na iminência da sua desaparecimento.

Diante da leitura de “Mnemósina”, onde cruzamos as referências a uma paisagem e figuras gregas com procedimentos formais presentes no trabalho com a linguagem poética, é interessante ver o que diz Cannabrava a propósito da volta ao clássico, representado pela Grécia. Esta, segundo ele, se deixaria ver na poética de Dora muita mais na temática do que no estilo. Este último

permaneceria moderno.

Existem, na arte contemporânea, tendências para regredir ao clássico que atua como valores de choque, diante dos movimentos de vanguarda que tendem, após uma geração, para os valores de repouso. Mas esta volta ao clássico, representado pela Grécia, se manifesta mais pela temática do que pelo estilo. O sentido estético do sortilégio grego reside, entretanto, fora do clássico ou do moderno [...] Não se trata de apurar o que a Grécia é, mas sim o que ela será dentro de dois mil anos. Existem aspectos do mundo antigo que somente a poesia se mostra capaz de revelar: a forma inconsútil da civilização grega, a presença viva do pensamento como força original e profunda, o sentido da beleza como virtude e a dignidade humana como a mais alta manifestação da vontade de poder (CANNABRAVA, 1999, p. 453).

A opção por viver a Grécia e os deuses, como nos mostrou o poema, ilustra o que diz Cannabrava a respeito da forma com que Dora se deixou penetrar pelos temas da antiga Grécia. “A autora deixou-se adentrar pelos temas da velha Grécia não como cultura, mas sim como vivência. Desde “Mnemósina”, até “Fora e dentro”, passando por “Koré”, “Floris a Selene”, “A Apolo”, “Orfeu”, “Cap Sunion”, “Frontão”, “Eréciteion”, “Athena e a serpente”, a mesma temática se renova até o ponto de se concretizar em presença física” (CANNABRAVA, 1999, p. 453). Essa presença física da Grécia sugere a profunda relação entre Dora e Hölderlin. O sentido da Grécia do poeta alemão é o mesmo de Dora, uma vez que a poeta, tradutora e leitora de Hölderlin, parece ter repetido o mesmo gesto que há tempos já havia sido feito pelo poeta e deixou-se, ela também, ferir por Apolo.

Ao discutir a série de sete sonetos presentes em *Uma Via de Ver as Coisas* e reunidos sob o título de “Quando”, Cannabrava mais uma vez enfatiza a presença real das imagens construídas pela poeta a partir de “vivências puras na sua gênese”. O crítico nota a presença de uma dor secreta que atravessaria os sete sonetos, “dilatando-se e amplificando-se até o ponto da turgidez na plenitude”. Apenas uma coisa conteria o impulso dessa dor: o rigor arquitetônico dos versos. A forma soneto, neste sentido, protagonizaria um movimento de contenção do transbordamento. É como se a emoção fosse buscando fendas na estrutura cerrada da língua, por vezes consegue escapar, mas em um instante, é novamente aprisionada, e assim vão se desenhando os dois movimentos a estruturar a sua poética do entregular. Os versos ora pendem para a contenção apolínea, ora se entregam ao transbordamento dionisíaco.

QUANDO

(a Vicente)

I

*Quando o aroma das rosas se perdeu,
perdida, estendi minhas mãos no escuro,
sem saber se essa vida que morreu
se ocultava naquele branco muro*

*que separa o que foi do que nasceu.
Onde o perfil, cujo silêncio puro
brilhava ao sol, expulsando a sombra? E eu,
sem saber, ao sabor do que era escuro,*

*fui me afastando pelo atalho duro,
onde o aroma das rosas feneceu.
Demorava, sob o brilho de Arcturo,*

*mas em nada esse aroma se perdeu,
pois encontrei-os num lugar seguro,
tão preservados: teu perfil e o meu.*

O soneto começa em uma atmosfera de ostensiva ausência. Diante de algo que se perdeu, a poeta se faz perdida e as figuras negativas se multiplicam: perdida, escuro, morreu. Logo o poema interpela a um outro, estabelece um diálogo que se endereça a uma ausência: “Onde o perfil, cujo silêncio puro/ brilhava ao sol, expulsando a sombra?”. Na ausência, a poeta estava no escuro, se afastando por atalhos onde o aroma das rosas se extinguiu. Surge no poema a figura do desaparecimento, do aroma que finda. No entanto, diz o primeiro verso da última estrofe: “mas em nada esse aroma se perdeu”. O poema faz o movimento de atravessar as sombras, ter diante de si a extinção do aroma, para logo depois capturá-lo de dentro desse instante de morte. A ausência converte-se em presença e o poema termina em júbilo, solar. O aroma foi achado em lugar seguro, é um sobrevivente salvo pelo poema que ao final insiste em declarar, em afirmar estarem “tão preservados: teu perfil e o meu”. Se os sentimentos no poema fazem-se quase transparentes, sendo inclusive difícil não associar a figura do eu lírico com a própria poeta, toda a sensibilidade que extravasa se contém diante da rigidez do soneto, diante de uma exploração do silêncio que parece perpetuar a sensação de ausência e obscuridade dos primeiros versos, conseguida pelo prolongado *enjambement*, “se ocultava naquele branco muro/que separa o que foi do que nasceu”, e diante da delicada musicalidade de construções como, “E eu, / sem saber, ao sabor do que era escuro”.

Em uma continuação desse eco de ausências, a mística de *Uma Via de Ver as Coisas* se

deixaria ver, lembra Cannabrava, em “Chartres”, onde o cenário da catedral gótica, a música do canto gregoriano, os vitrais coloridos, os intervalos entre luz e sombra potencializam o efeito da mística medieval. A “rainha das catedrais”, como lembra o crítico, traz ainda a combinação de características opostas como a aspereza e o refinamento. A catedral agressiva também impressiona pela sonoridade do silêncio gótico-medieval, aquele silêncio que se expande nos ecos, nas construções elevadas. “Chartres” é o início de uma série de poemas místicos que compõem uma parte deste livro de Dora. Poemas onde, segundo Cannabrava, haveria muita influência do temperamento da poeta para determinar o clima dos versos repletos de vivências que, a exemplo da série de sonetos citadas anteriormente, novamente oscilam entre o transbordamento e a contenção pelo artesanato flexível.

Na série de poemas musicais, “Música I, II, III, IV, V e VI”, Dora voltaria, diz o crítico, para a “pureza incorruptível do canto e ao tema do silêncio”. Nestes poemas, Cannabrava ressalta que “o rigor poético, a procura de afinidades entre as palavras, se converte em interações que se projetam no domínio das modulações rítmicas e dos entrechoques vocálicos ou consonantais” (CANNABRAVA, 1999, p. 458). Para Cannabrava, o valor semântico e o sentido dicionarizável das palavras nestes poemas é praticamente nulo, segundo ele, “a temática de “Música I” se dissolve sob o impacto do rigor estilístico”, dessa forma, ele completa, “a temática em debate serve apenas de pretexto para ser realizada em nível de contraponto, de jogo intersilábico, de sonoridades interpostas na expansão livre da forma” (CANNABRAVA, 1999, p. 459).

2. Aqui Antes Sempre: tempos interligados

Uma Via de Ver as Coisas apresenta uma organização muito peculiar. Os primeiros poemas do livro, brevemente comentados na seção anterior, “Sem título”, “Título I” e “Título II”, trazem uma espécie de reflexão sobre o que seria o sentido do título do livro e parecem apontar uma direção para onde caminham os poemas. O poema de abertura, em oposição aos dois seguintes, traz no título a ausência do título, talvez porque nele esteja dito o tom comum a toda poemática dorianiana que “na acesa ascese, despe o coração”. Qualquer título que não fosse o título dado talvez restringisse o alcance do poema e seu ressoar ao longo de todo esse livro e de outros.

Como dissemos na ocasião dos comentários a esses primeiros poemas, a via de ver as coisas é descrita por Dora como a via do pensamento sobre o mistério e sobre a alma humana em suas regiões de sombra e profundidade. A relação com o tempo que estrutura essa via de ver as coisas é a do habitar fortemente o presente unindo o foi (tempo de presença dos deuses) ao será (tempo dos

deuses por vir), de modo a suprir a violência do presente sem deuses. Os arcos disparam o além, solicitando a imagem dos poetas como fazedores do invisível, e a própria via não cessa de se questionar, procurando sempre por aquilo que personifica o “antes-sempre-sendo”. Quem?, pergunta o poema, e a resposta parece insistir em apontar para a própria Poesia.

A partir desta “introdução” o livro vai se dividir em três partes que refletem justamente o “antes-sempre-sendo” de que falava o poema, anunciando uma espécie de coexistência do poeta e do poema em diversos tempos. A primeira das partes, “Aqui”, parece se referir ao “sendo”, pois trata do tempo presente, do tempo que está acontecendo, e traz poemas cuja temática é a realidade moderna e, mais especificamente, a realidade brasileira em meados de 1973, anos em que o livro é publicado. O Brasil então vivia os “anos de chumbo” da ditadura militar, com violenta repressão disfarçada por um artificial milagre econômico. Em 1974, com o governo Geisel, teria início a “lenta, gradual e segura” transição para a democracia. A data de publicação do livro entretanto nos permite perceber que boa parte dos seus poemas foi escrita durante o período mais repressivo de nossa história política, onde mesmo a arte, e principalmente ela, tinha que vestir disfarces para poder “denunciar” um estado que não era outro senão aquele estado de devastação e carência do qual Dora fala em alguns momentos a partir de Hölderlin. Talvez por essa conjuntura, como nenhuma outra ausente de deuses, igualmente um terreno onde mesmo improváveis eles decidem retornar, este livro seja visto pela poeta como seu livro mais político.

Em “Vespertino”, também já comentado na seção anterior, em “Cidade”, em “Há uma nova profissão...”, a temática urbana e um tom de denúncia social referente a um estado de coisas transparece nos versos. Em “Cidade”, acompanhamos a construção de um túnel e a natureza que insiste nas frestas. “O mundo se aperta, a vida engorda,/muito”, diz um dos versos. O que se tem é o cenário da cidade, suas construções, suas luzes, a cidade tão cheia de coisas e tão vazia, vivendo a contradição em si mesma. “Dois velhos serram um tronco, /longo trabalho, um de cado lado”, a natureza é retirada pelo homem para que a cidade cresça, mas não foi a natureza que se retirou, por isso no espaço ainda se vê a mesma lua, mas de magro perfil, as pessoas rentes ao chão. Estar rente ao chão parece uma forma de dizer estar distante do céu, distante do mistério, produzindo uma tristeza nos farrapos. A vigília é muda e melancólica. Há um silêncio que se parece com o silêncio dos deuses.

Em “Sol no Ocidente”, o dilema vivido pelo sol, quase a agonizar, é também o dilema vivido pelos homens modernos. À luz do sol é reservado o mínimo espaço de frestas por onde ele, ainda, escapa. “Aí estão as frestas por onde escapa a vida”, e permanece a pergunta, “O que vai nascer depois de tudo?”, pois é preciso que nasça, completa o poema, ainda que seja do Nada, pois “Entre os degraus dos templos a erva recomeça”, e no silêncio ainda há ecos. Parece haver esperança para

a nova face da palavra, mas ainda permanece, grandioso, o mistério da morte do qual fogem os homens, ao invés de se aproximar e descobrir que a morte “quem sabe é a vida que buscamos”, mas agora tudo é rápido e o sol agoniza no horizonte. “Há um avesso das coisas, um remendo possível,/ um remédio para a dor do amanhã?”. Por enquanto, só se tem a melancolia e a tarefa do esperar, alimentada por uma esperança: “branda agonia que deixa ser o que será”.

O “aqui” de *Uma Via de Ver as Coisas* parece, a cada novo verso, recortar por dentro o cotidiano onde se descobre que

Há uma nova profissão nesta cidade: o mendigo das rosas.

Investe, perigosamente, na engrenagem do trânsito,

em pé de vento, bailarino, atrás dos automóveis.

Bate no vidro fechado quando há chuva.

E em troca da nota esquelética

faz a oferenda das rosas.

Por que os sinos não soam? Começou a missa.

O mendigo doa e o comprador estende o braço.

*A troca é estranha: há um sorriso agradecendo
como rosas a mais para o que paga, contrafeito,
o aroma da inutilidade.*

Há uma nova profissão nesta cidade: o mendigo das rosas.

Mora em todas as esquinas. Assalta o que passa,

brandindo floridos floretes. Um novo soldado?

É o ladrão do futuro: assalta para dar.

*Candelabros de aroma carrega em seus braços,
chama rubra e coral. Palavras, não diz.*

*O gesto litúrgico nos arrasta,
crentes e descrentes da mesma fé.*

*Além da dialética, sorri. Põe guirlandas de luz
no motor dos automóveis. Trança de rosas
a vida em conserto que interrompe o tráfego.*

É um Anjo disfarçado?

*Suas legiões aumentam, e as flores orvalhadas
sobrenadam ao mar
do trânsito parado.*

Talvez seja difícil encontrar um retrato mais pungente do cotidiano das sociedades modernas do que o que traz este poema em que as imagens se convertem em puras metáforas. O diálogo com Rilke e com “os poetas dos tempos de carência” se deixa ver em diversos pontos. A metáfora da flor que adquire valor monetário em oposição ao automóvel, símbolo da sociedade mecanizada, e a figura do mendigo, esse “estrangeiro” que de repente surge, cortando a fila de carros, denunciando um erro, ou talvez um equívoco em toda aquela lógica do caos que dia após dia simplesmente passa, parecem ser resquícios de uma presença dos deuses que, como o sol no poema anterior, ainda passa por meio de frestas e vai insistindo, resistindo pelo seu (ter) lugar. Há uma nova profissão e há um novo lugar para as rosas, um novo lugar para o sentido das coisas. A rosa, que parece uma metáfora para o poema, é levada apenas pelo mendigo, pelo estrangeiro, ou pelo poeta. O poeta ainda é o estrangeiro a cortar o fluxo do tráfego, será ele o Anjo disfarçado?, pergunta o poema. O Anjo rilkeano talvez, para onde o Aberto não é promessa, mas realidade? Suas legiões aumentam, ainda há esperança. Mesmo estrangeiros, flor e poetas, ainda “sobrenadam ao mar do trânsito parado”, eis a sua forma de resistir, de sobreviver.

Neste tom continuam os demais poemas dessa primeira parte do livro. Muitos deixam refletir essa esperança que ainda há no futuro dos deuses por vir por meio de homenagens ao amor que resiste em meio ao cotidiano, espalhando seus pequenos focos de luz na escuridão. Assim são os poemas da série “Amores”, onde a ausência sob o signo da presença parece inspirar os versos. Também desfilam nestes poemas os privilégios dos amantes, aqueles mesmos que aparecem nas elegias rilkeanas. O privilégio de acesso a um mundo particular e o privilégio de experimentar inimaginadas liberdades.

Amores

I

Que caminho seguíamos

que ninguém percorria?

Na noite, jardim sem grades,

estrelas floresciam.

E no sonho entrávamos, sala sem contorno [...]

(SILVA, 1999, p. 79)

O último poema dessa primeira seção, intitulado “Auto-retrato”, traz um pouco do mesmo tom quase íntimo dos poemas anteriores. Nele, as vivências da poeta são alçadas a um patamar de mistério poético e potencializadas pelo trabalho com a linguagem. De certa forma, esses poemas

que vão se acercando de um território de vivências parecem preparar a seção seguinte, “Antes”, onde, como o próprio nome sugere, os poemas vão realizar um diálogo com as imagens do passado que voltam pelas operações poéticas. Quase em despedida do “aqui”, os versos de “Auto-retrato” dizem:

Foi sempre a distância mestra severa;

e o refúgio, nas árvores.

O Amor nas frondes, o abrigo no vento,

lentos remos sulcando espaços:

sua água, seu chão.

A modo de pássaro precário

sobreviveu à noite.

Partindo, completou-se.

(SILVA, 1999, p. 88)

Este poema traz um retrato que combina, ao mesmo tempo, vocação e aprendizado (poético). A severidade da distância é a primeira imagem que nos chega, como se ela, insistente, mantivesse sempre longe o que se queria por perto. A natureza surge como a imediata resposta a essa severidade, como se no abrigo das árvores as coisas pudessem ficar mais próximas. Enquanto o abrigo na natureza se fazia, o trabalho da palavra, o labor do verso, ia abrindo espaços, marcando um território, uma ação. O movimento das imagens caminha novamente para o júbilo, pois eis que o pássaro, mesmo precário, sobrevive à noite, consegue vencer a severa distância. O último verso, quase em um sortilégio semântico, associa uma figura de desaparecimento, de fuga, a uma figura de completude, integridade, realizando a transformação da ausência em presença não só pela diminuição da distância entre o sentido de uma palavra e outra, como também por todo um fundo temático a partir do qual essa imagem se constrói no poema. Partir é também uma imagem para a morte, e quem morre, quem se expõe ao risco de passar pela experiência da morte, se torna completo, pois conhecedor de sua própria essência. Partir também é ir em busca de algo que falta, e como é impossível ver-se completo sem este algo que falta, apenas partindo alguém pode completar-se, apenas chamando o ausente, alguém pode fazê-lo novamente possível no presente.

Em busca da Grécia antiga parte Dora, para afirmá-la contra o seu desaparecimento, por isso as paisagens e personagens gregas espalham-se pelos poemas de “Antes”, trazendo as vivências da poeta no solo grego onde se misturam lembrança, ausência e presença, em um enlace de diversos tempos. Em comum, todos os poemas voltam-se para esse “antes”, trazendo à tona o universo grego

da antiguidade, (re)narrando mitos, descrevendo lugares, interpelando os deuses ou as musas, o que se vê no poema “Mnemósina II”.

*Em seus braços a lembrança me retém.
Abro o olhar para a vida que vem e a que se vai.
Entre colunas partidas e o rumor do mar
a pele e o aroma do canto vou tecendo
e te consagro, ó pássaro, vida, o mel dourado.
Não te oculto o escuro sabor
do tempo que se esvai – água entre pedras,
musgo, treva esquiva -
para saltar ao sol, língua de luz,
exaltando o ramo, o pássaro, seu canto.*

(SILVA, 1999, p. 90).

Mais um poema de Dora coloca no título a personificação da memória e anuncia, logo no primeiro verso, uma espécie de condição do eu lírico diante da filha do céu e da terra. Retida na lembrança do passado, a poeta passa a nomeá-lo no poema. O espaço de onde ela fala é a paisagem grega, “entre colunas partidas e o rumor do mar”, onde ela tece seu canto, constrói a sua poesia. Mas permanece certa indefinição em relação a qual seria a vida que vem e qual seria a vida que vai. Poderiam vir os deuses e ir os homens, ou vir os homens e ir os deuses. Diante da paisagem, parece ser a vida dos gregos, dos deuses, aquela que vem, que de repente volta no mundo devastado dos homens. O canto da poeta, seu poema, inspirado pela mãe de todas as musas, se consagra ao pássaro, à sua vasta liberdade que compreende céu e terra. Em um segundo movimento do poema, o tempo grego se esvai, mas não na direção das sombras, e sim para saltar ao sol, exaltando, celebrando a alma que há no mundo e em todas as coisas, porque esse tempo antigo já foi descoberto e afirmado pelo poeta. A grande estrutura formal desse poema, para além das afinidades musicais entre as palavras, está na forma dialógica que se mantém ao longo de todo o poema. A interpelação da deusa e depois o diálogo com o pássaro nos dizem sobre um outro diálogo que salta do poema: o diálogo com o mundo grego. Ao mesmo tempo, Mnemósina e o pássaro são os horizontes desse diálogo que para existir precisa entregar-se à lembrança e aos horizontes do que não se vê.

Em “Floris a Selene”, a temática grega continua presente. Floris parece ser uma junção de Flora, nome da deusa das flores e ninfa na mitologia romana, e Clóris, como é conhecida na mitologia grega. Selene representa a personificação da Lua, filha de Hélios (o sol), famosa por sua

extrema beleza que atraía inúmeros amantes. Quando o mito é (re)narrado no poema, Floris se dirige a Selene dizendo que se afastaria dela. Selene aparece como mutável, uma referência às fases da lua, enquanto Floris personifica o ideal da ninfa e se entrega à luz de Apolo. A voz de Floris, ninfa devotada à Apolo, dividida entre a luz e o mistério lunar, parece muitas vezes confundir-se com a voz da poeta. Interessante perceber que, ao final do poema, Floris abandona Selene e segue Apolo, dizendo, entre outras coisas, “em sua luz arde meu canto”.

*[...] Arde meu coração na ara
de seu templo,
junto ao vinho, ao mel,
às flores raras.
Em sua luz arde meu canto.*

*Adeus, Selene,
não seguirei contigo
em teu veleiro mudo.
De Apolo
o vinho transborda em minha taça.*

(SILVA, 1999, p. 92)

“A permanência que na ausência persiste”, como dizem os versos de “Kuros”, continua por diversos poemas de “Antes”. “Castália I e II” recupera o mito da ninfa de Delfos que, perseguida por Apolo, se lançou em uma fonte próxima ao santuário do deus. Nos poemas aparece a imagem da fonte, em um jogo intrincado de imagens, e aproximam-se morte e vida. A imagem da água e das poças para os que têm sede, parece sugerir não só a ninfa que encontrou na água, via para sua morte, o alívio para os seus tormentos, como também esse intervalo, esse limiar bastante breve entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

Outros poemas descrevem lugares como o templo “Erectéion”, e ainda outros, como “Athena e a serpente”, continuam a fazer referência aos mitos, aparentemente, por meio da contemplação de esculturas nas quais o mármore estremece diante da enigmática presença dos deuses. “Antes” termina com a série de sonetos intitulada “Quando”, em que o exercício da forma poética e a sensibilidade da poeta travam uma espécie de disputa, como já dissemos anteriormente, com a contenção ditada pelo ritmo. Emoção e pensamento dão o tom destes versos que sintetizam o espírito dos poemas agrupados sob o título de “Antes”: o da ausência transfigurada em presença.

A terceira parte do livro, intitulada “Sempre”, traz como epígrafe um trecho de um sermão

escrito pelo teólogo místico medieval Johannes Tauler, estudado por Dora e pelo teólogo Hubert Lepargneur na obra *Tauler e Jung: o caminho para o centro*. Tauler, assim como Jung, refletiram sobre os dois opostos que convivem no ser humano: luz e sombra. O lado mais sombrio seria representado pelo inconsciente (“o não eu”) e o lado de luz seria o consciente (“o eu”). Como mostra Enivalda Nunes Freitas e Souza em “Prisioneira de um mito: Perséfone em Dora Ferreira da Silva”⁵, grande parte da obra de Dora estaria atravessada por um impulso rumo às sombras, ao desconhecido, o que é também uma passagem essencial dos poetas dos tempos de carência (HEIDEGGER, 1973). “Segundo Jung, o arquétipo da sombra é o que mais perturba o eu, e tomar consciência da sombra significa “reconhecer os aspectos obscuros da personalidade”, atitude indispensável para qualquer processo de autoconhecimento” (FREITAS, 2011, p. 130 e 131).

A passagem pelas sombras configura, neste sentido, um amadurecimento da poeta, uma etapa fundamental do “aprendizado que lhe foi pedido”.

A partir de Tauler e Jung, Dora e Lepargneur (1997) escrevem que “onde há sombra, porém, há luz”, neste sentido, “é preciso, após o estágio nos mundos íferos, caminhar em direção à luz, tal como Perséfone, e integrar a sombra que, numa linguagem junguiana, significa integrar as contradições [...] A totalidade humana só é possível pela integração desses opostos” (FREITAS, 2011, p. 132).

O trecho de Tauler, destacado por Dora, falaria, segundo Enivalda, justamente da angústia proveniente da busca do indivíduo pela sombra. “A busca do ser pela unificação é marcada por uma angústia constante, o que levou Tauler a evocar a imagem da caça quando falava das duas naturezas humanas” (FREITAS, 2011, p. 133).

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

Tauler

A caça, de que fala Tauler, não parece ser outra coisa que não a caça ao inconsciente, às regiões sombrias do ser. Dessa caça provém uma angústia porque a busca pela sombra é marcada por sofrimento, dor, ausência, mas, mesmo difícil, e talvez exatamente por isso, a posterior conquista da luz seria completa. Como diz Tauler, a caça quando verdadeira, proporcionando um real sentimento de angústia, contém delícias inimagináveis. A busca pela sombra surge como

⁵ FREITAS, Enivalda Nunes e. “Prisioneira de um mito: Perséfone em Dora Ferreira da Silva” in: Enivalda Nunes Freitas e Souza e Soraya Borges Costa (org.) *Reflexos e sombras: arquétipos e mitos na literatura*. Goiânia: Cãnone Editorial/Belo Horizonte: FAPEMIG, 2011

aventura essencial ao homem, só através dela ele se completa, pois só depois de conhecê-la está realmente aberto para o Aberto.

No contexto organizacional de *Uma Via de Ver as Coisas*, tanto formal quanto semântico, o pensamento de Tauler parece sintetizar a própria estrutura da obra. A primeira parte, intitulada “Aqui”, parece fazer referência ao mundo solar-consciente. Por isso, situada no presente, como vimos, ela denuncia pela via poética as múltiplas carências de sua época histórica. O “Aqui”, incompleto, sente a nostalgia do “Antes”, que é não apenas o passado onde os deuses estavam presentes, como também o anterior ao ser, o anterior à sua consciência, em outras palavras, o mundo de sombras-inconsciente, “escondido do próprio esconderijo”, como diz o poema “Orco”, presente em *Jardins (esconderijos)*, de 1979. O “Sempre”, que começa com a figura da caça e da angústia proveniente dessa caça, surge como uma espécie de síntese, de coexistência dos opostos luz e sombra, resultado da caça que o homem realiza a si mesmo.

O poema que antecede essa seção, “Quando”, como dissemos, se coloca como um importante poema de transição entre o “Antes” e o “Sempre”, isso porque ele recupera a atmosfera da seção onde ele se encontra (ausência transfigurada em presença) e prepara a passagem para a seção seguinte, cujo tom principal é o da dialética sombra e luz, enfatizando o destino solar da poeta. Neste sentido, o poema nada mais é do que a encenação de uma morte, uma angustiada e necessária passagem pela sombra. Os versos o tempo todo oscilam entre sombra (ausência do amado) e luz (presença do amado), celebrando, como um rito (FREITAS, 2011), o momento de passagem da sombra à luz, quase como uma entrada no paraíso.

QUANDO

VI

*Os passos que no campo então marcaram
sendas de sombra, musgo que nascia,
atapetando vales a passarem
sob esses passos para um novo dia,*

*foram passos amargos que arrastaram
tudo o que em nosso peito, então doía:
treva insegura, luas que choraram
em nosso olhar que, incrédulo, se abria*

*ao mudo enigma que outros decifraram.
E então olhamos, ébrios de alegria,*

os rios de mel que, lícidos, brilharam.

*“Vinde, amigos”, dissemos aos que estavam
junto às sendas de sombra. “Fez-se o dia
para os que à noite nunca se negaram”.*

(SILVA, 1999, p. 99).

Os primeiros poemas da seção “Sempre”, “Chartres”, “Jesus leva a cruz”, “A Flagelação” e “Crucificação” trazem uma temática cristã que pode ser vista nos títulos e na descrição das cenas da “paixão de cristo”, por exemplo. Uma descrição próxima mas que, ao mesmo tempo, interroga a natureza da fé que ali se manifesta. Um dos versos de “A Flagelação” diz: “é um Deus que amo e não compreendo”.

Em “Fonte”, a referência a São Francisco de Assis atravessa o poema, cujos versos contam as impressões da poeta quando por Assis andou. “Em Assis andei,/ Úmbria ensolarada”. Com estes dois versos, o poema começa e com os mesmos versos o poema termina em uma estrutura circular e mística onde o que se busca na experiência cristã, por meio das lembranças do Santo, é a sabedoria de estar “onde o sedento carecia”, “de saber sem saber como as crianças”, “de aquecer o outro em torno do mesmo fogo”.

Além do tom místico, “Sempre” se caracteriza pela proximidade que os poemas alcançam e produzem em relação ao espírito dos deuses que vêm. Em “O Inominado” e “O Estrangeiro”, os versos parecem se dirigir àquele que vem, mas não se sabe ao certo seu nome, quem ele é e que lugar ocupa, fica sugerido um limiar, um entrelugar.

[...] Não se pode dizer que és belo.

És único.

Tua face ameaçaria nosso olhar.

Tocas as telas do visível,

permaneces no limiar das tendas.

[...]

À tua imagem sucumbimos

e à ferida da distância.

(SILVA, 1999, p. 104)

E o mesmo anúncio, de uma chegada misteriosa, se anuncia em “O Estrangeiro”.

*[...] Anunciam-te: o hóspede,
o totalmente outro, o antípoda.*

(SILVA, 1999, p. 104)

Em “Novo céu, nova terra”, os versos cantam a salvação do céu e da terra da noite do esquecimento que parece ser também a noite dos deuses. Dessa noite, aparentemente sem esperanças, há a visão de uma verdade anunciada pelo poema. A verdade do novo, da promessa. Salvos pela manhã, pelo recomeço. Não parece ser por acaso que o próximo poema tenha por título justamente “Esperança” e celebre a comunhão com tudo trazida pelo sol. O espírito de “Sempre” é o espírito dos deuses que voltam, que já se fazem presentes na materialidade poética em um por vir que se realiza no agora, e oferecem o raro frêmito de uma experiência plena.

*[...] Apagadas as letras
soletramos a sós
o sol
da comunhão com tudo.*

(SILVA, 1999, p. 106)

O movimento final de “Sempre” consiste de uma celebração da música e do silêncio. Em “Relicário de São Domingos”, a celebração da música já se anuncia por meio de um vocabulário musical, metafísico e grego, que mistura palavras como violino, ânforas, bandolins, Anjos, Trindade, mistérios excessivos, luz, treva. Um poema que parece reunir as principais inclinações dorianas - grega, espiritual e musical - celebrando uma sobrevivência onde o movimento é solar: “Desce a luz ao vórtice da treva”.

*No ar, girando, um violino,
duas ânforas de vinho, galeto sobre a coluna
três vezes cantando. Sinos no relicário.
Desce a luz ao vórtice da treva. E espera.
O sangue nas ânforas persiste e a tudo basta.
Dessedenta os dū inferi e a ele a fuligem do escuro não resiste.*

(SILVA, 1999, p. 106)

Após a série de poemas intitulados “Música I, II, III, IV, V, VI e VII”, os três últimos poemas de *Uma Via de Ver as Coisas* tematizam a vida e o silêncio. Em “Via vida”, a via de ver as

coisas que nos primeiros poemas era a via do mistério, do passado enquanto presente lançado para o futuro, revela-se a via do pouco, a via do silêncio. Porque, na realidade, o silêncio é sempre mais, como dizem os versos do poema, ele ouve a palavra sem ruído, sem fronteiras com as demais. Ele é o mistério por si mesmo, por ser aquele que não se diz verbalmente, antes se mostra, se revela.

*O silêncio tem uma porta
que se abre
para um silêncio maior:
antecâmara do último,
que anuncia outro depois.*

(SILVA, 1999, p. 110)

A via do silêncio, de natureza mística e contemplativa, parece revelar-se como a via de ver as coisas que a poeta alcança nesses poemas finais. Um silêncio labirinto, que abre mil portas e caminhos, de onde sempre sai outro e mais outro. O silêncio que está no além da música, talvez a mais perfeita representação do ausente, do inefável, daquilo que está na iminência da desapareição. É por meio desse silêncio que, muitas vezes privando-se de todo conteúdo, como fazem as *Elegias de Duíno*, de Rilke, a poesia de Dora Ferreira da Silva realiza o seu diálogo com o invisível e o movimento essencial onde

*[...] O escuro busca a luz.
Abre-se o espaço, ventre do esperar.
Abre-se o tempo. E o alvo nos alcança.*

(SILVA, 1999, p. 110)

Sentidos outros e complementares para essa obra nos oferece a leitura de Benedito Nunes em resenha publicada na revista *Colóquio Letras*⁶. Nela, o crítico tenta chegar ao que seria o *tonus* da poética de Dora Ferreira da Silva. A partir das três partes em que o livro se divide, Nunes procura demonstrar a via que a obra condensa, que seria uma via do tempo e da palavra, do tempo interrogado e da palavra temporalizada.

Na primeira parte, intitulada “Aqui”, tem-se as tensões da época atual que se juntam ao recolhimento do passado (segunda parte, intitulada “Antes”), e depois à experiência da perda e transfiguração amorosa no conjunto de poemas intitulado “Quando”. Na última parte da obra,

⁶ NUNES, Benedito. “Dora Ferreira da Silva. Uma via de ver as coisas”. in: *Colóquio Letras*, nº 23, janeiro de 1975

“Sempre”, haveria, segundo Nunes, uma redescoberta da tradição cristã e uma entrega à fé religiosa.

Em “Aqui”, Nunes destaca a forma como o presente, essa época de ocaso, aparece em alguns poemas juntamente com “as imagens de nossas carências, dos mitos e mistificações de nossa época” (NUNES, 1975, p. 92). Tais imagens que, segundo Nunes, muitas vezes se retraem à pura metáfora, já vão dando sustentação para o que ele chama de “ritmo do pensamento reflexivo”, dominante em todas as demais partes do livro.

Os poemas da segunda parte trazem os motivos gregos e, neste ponto, a função alegórica das imagens em Dora é bastante expressiva para Nunes. Aqui se daria um confronto com a fonte, com a origem da civilização ocidental, “uma possibilidade de existência, um modo de ser que se cumpriu, e que ainda nos fala” (NUNES, 1975, p. 93). No entanto, o real motivo de *Uma Via de Ver as Coisas*, para Nunes, não estaria nem na simples reminiscência, nem no presente imediato e sim em uma espécie de “presente das coisas futuras”. Sob o signo de um confronto que se estabelece na última parte com a religiosidade cristã, o futuro estaria assim ligado à possibilidade de renúncia e fé, configurando assim uma via que de um pensamento reflexivo tende cada vez mais a um pensamento contemplativo. Nesse percurso, Nunes chega ao que seria para ele o *tonus* da poesia de Dora Ferreira da Silva: a contemplação e o recolhimento místico.

Neste sentido, a contemplação e o recolhimento místico, que condicionam a perspectiva do tempo interrogado e da palavra temporalizada respondem pelo *tonus* dessa poesia meditativa. Mas, sendo assim, é a Graça o verdadeiro nome da liberdade que possui o homem; e a tensão heraclitiana do arco e da lira – e das contradições do nosso mundo – resolvida em música e a música em silêncio, assinala o limite *entre* o poético e o místico, de que falam alguns dos melhores versos de Dora Ferreira da Silva (NUNES, 1975, p. 93).

3. Alguns poemas

Do livro *Uma Via de Ver as Coisas*, analisaremos mais detidamente quatro poemas que trazem, como dissemos no início deste capítulo, questões essenciais ao que consideramos ser a “poética do entrelugar” de Dora Ferreira da Silva: “Koré (IV)”, “Órfica”, “A Apolo” e “Música III”.

3.1 A menina indizível

KORÉ (IV)⁷

⁷ Na entrevista concedida por Dora à revista Cult, ela responde ao poeta Donizete Galvão a respeito da sua relação com o mitologema da Koré, relacionando-o também com a presença/ausência do seu pai em sua

*Por que sempre voltas, mendiga,
com braceletes de ouro e súplices olhos
de violeta?
Tuas sandálias te trazem, nos andrajos
de púrpura. É primavera.
O vento se debate
nos arbustos brilhantes.
O jardim te espelha, pétalas refletem
teu sorriso
e se ofuscam.*

*Voltas. Sempre de novo és tu
e me assedias:
vaso antigo, cítara,
coluna entre o arvoredos.
Queres cantar comigo na relva da manhã?
Por que insinuas
jogos em que fomos companheiras?
Conheço tuas pálpebras, os anéis de teu cabelo,
a curva de teu colo. Sem te ouvir,
sei como cantas.*

*Voltaste, é primavera.
O jardim se adorna*

obra. CULT – Você mal chegou a conhecer seu pai. No entanto, a presença/ausência dele permeia toda sua obra. Por que você diz ter sido a Koré de seu pai? Dora – Você começa pelo nervo da questão. Ser a Koré (mito associado à virgindade) de meu pai é um fato em que acredito agora depois de ler tantos livros e ter estudos a obra de Jung. Todos nós poetas temos nossos mitologemas. Um dos meus mitologemas é a relação de Koré com Hades, das bodas com o deus sombrio. Para traduzir em termos biográficos, meu Hades foi meu pai. Um dos primeiros poemas que escrevi começa com um verso que diz: “Nunca vi teu rosto”. O poema prossegue e de uma maneira não-linear trata do rapto de Perséfone. O fato de não ter conhecido meu pai despertou em mim uma paixão pelo desconhecido, pelo mundo das sombras, pelo sonho. Quando menina, minha mãe abria a janela do quarto e eu pedia que a deixasse fechada. Quero sonhar mais um pouco, dizia. Era minha atração por um mundo escuro e crepuscular. No escuro, podia sonhar, inventar e divagar a vontade. Hoje, podemos dizer, sem o mínimo de escândalo, que o primeiro amor da menina é seu pai. E do menino, a mãe. Toda ausência do meu pai foi preenchida com meu imaginário. No meu livro “Poemas da estrangeira há uma série que denominei “Retratos da alma” que mostra a evolução do meu animus (elemento masculino na mulher, de acordo com a psicologia junguiana). Há um rei assírio, um antiquário neurastênico e exigente em cuja loja de antiguidades apareço coberta por uma pirâmide. São formas do animus negativo. Não no sentido do mal, mas no do que é invisível e não lhe dá amor. Você tem de inventá-lo. Num dos meus versos digo: “Pai, filho do imaginário do meu pensamento”. Meu pai é meu filho. Criado por mim. Acesso: 10 de setembro de 2012. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp5.html>

*com jóias do teu cofre,
 pérolas frementes.
 Forças, amiga, demasiado, as cordas
 do meu canto.
 Revela-se em mim tua fragilidade.
 Demora, se puderes, e com o orvalho de teus
 [colares claros
 guarda meu pranto
 quando ainda uma vez
 te fores.*

(SILVA, 1999, p. 90)

Dividido em três estrofes, este poema reconta, por meio da articulação da linguagem poética, o mito de Perséfone. O poema se inicia com uma forma dialógica e uma interpelação feita pelo eu-lírico à deusa do mundo sombrio – nomeada como “mendiga” - que interroga justamente a sua natureza de periodicamente regressar ao mundo dos vivos trazendo consigo a primavera. Trata-se da primeira de uma série de outras perguntas que recortam o poema, criando uma espécie de “jogo” e diálogo peculiar entre a deusa e a voz que fala nos versos. A imagem da deusa que retorna combina figuras elevadas, de amplificação, com figuras mais baixas. Temos “braceletes de ouro” e “andrajos de púrpura” que vestem a deusa mendiga. A descrição de Perséfone no poema parece, neste sentido, carregar uma ambiguidade que lhe é fundamental. O poema declara: é primavera. E a presença da deusa que volta é tão expressiva que ofusca a vida na terra. “*O jardim te espelha, pétalas refletem/teu sorriso/ e se ofuscam*”. Com esses versos termina a primeira estrofe que anuncia a pergunta essencial: o porquê da volta da deusa, e encena uma tensão entre a dupla natureza de Perséfone diante do mundo que se prepara para recebê-la.

A segunda estrofe reafirma o tom declaratório dos versos e simplesmente diz: “*Voltas*”, para logo depois reforçar certo sentido cíclico que há nesse movimento de retorno, “*Sempre de novo és tu*”, e o próximo verso anunciar mais claramente o jogo que se (re) inicia, “*e me assedias*”. A deusa do reino dos mortos assedia o eu-lírico por trazer consigo diversos elementos de um mundo antigo e profundo que vão sendo nomeados pelo poema: *vaso antigo, cítara, coluna entre o arvoredo*. Perséfone representa esse mundo profundo que não é apenas o mundo da morte e do mistério, mas, como sugerem as imagens trazidas pelo poema, é também o mundo dos gregos antigos. Em seguida, o eu-lírico interpela a deusa com duas novas perguntas que se sucedem: “*Queres cantar comigo na relva da manhã?*” e “*Por que insinuas/ jogos em que fomos companheiras?*”. Nestas duas interrogações, o poema parece nos sugerir não apenas a existência de um jogo atual que se reporta a

jogos anteriores, e que, podemos inferir, também se remete a jogos ainda por vir, mas também a natureza desses jogos. Na primeira pergunta, o eu-lírico convida a deusa para participar de seu canto na relva da manhã. O canto do eu-lírico não parece ser outra coisa que não o próprio poema, o poema que acontece na relva da manhã, imagem que pode adquirir muitos significados, dentre eles o de início, origem, começo solar depois da escuridão. Ao mesmo tempo, a segunda pergunta sugere um interesse da deusa em participar do jogo poético, pois ela insinua os jogos anteriores que já teriam se travado entre ela e o eu-lírico, o que leva o eu-lírico a suspeitar de que ela novamente, agora que voltou, quer encenar o mesmo jogo, e assim eternamente, pois se Perséfone está condenada a ir e voltar até o fim de seus dias, o eu-lírico também parece destinado a sempre entoar seu canto. A estrofe termina com versos que revelam uma proximidade muito grande do eu-lírico com a deusa, a ponto do primeiro dizer: *“Sem te ouvir, / sei como cantas”*.

A última estrofe se inicia novamente com a figura da volta: *“Voltaste, é primavera”*, e as belas imagens do poema descrevem novamente a abundância da terra que contrasta com o conflito que vive o eu-lírico diante da presença sempre renovada e sempre fugidia da deusa. Interpelada como amiga, o eu-lírico diz a ela: *“Forças, amiga, demasiado, as cordas/ do meu canto”*. E ainda, *“Revela-se em mim tua fragilidade”*. A essa altura do poema, o eu-lírico já é por nós leitores associado à voz da própria poeta. A poeta interpela a deusa que volta, a poeta anuncia, por meio de suas sucessivas perguntas, o jogo poético entre ela e a deusa do mundo sombrio, a poeta, em seus versos, expõe a proximidade entre elas a ponto da deusa forçar demasiado as cordas de seu canto, de modo que a voz da poeta parece quase não suportar e, ao mesmo tempo, não conseguir entoar seu canto sem essa presença frágil e, ao mesmo tempo, efêmera. A fragilidade da Koré, de que trata o poema, também sugere a inocência da moça virgem que mesmo sabendo da sua fragilidade se entrega ao chamado do desconhecido, à misteriosa dança das sombras.

É a poeta quem diz que a fragilidade da deusa se revela nela mesma, à medida que também é compartilhado pela poeta o mesmo desejo de ceder ao apelo das sombras, do esconderijo profundo, de buscar o amadurecimento pleno a partir de sucessivas mortes. Quase como um último suspiro de clemência, a poeta ainda pede para que a deusa se demore, se puder, *“e com o orvalho de teus colares claros”*, uma imagem carregada de leveza a contrastar com a densidade das sombras, guarde ainda o pranto da poeta, derramado por ocasião de sua inevitável partida, que é também a da poeta, rumo às sombras e aos mistérios órficos.

A presença do mito de Perséfone, que atravessa esse poema, na obra poética de Dora, é abordada por Enivalda Nunes Freitas e Souza no artigo “Prisioneira de um mito: Perséfone em Dora Ferreira da Silva”. A partir da obra de Junito de Souza Brandão, Enivalda reproduz a narrativa do mito de Perséfone.

O mito relata que a encantadora menina – Koré (“moça virgem”) - colhia flores na pradaria ensolarada, com ninfas e deusas. Lá, Zeus havia plantado um narciso ou um lírio à beira de um precipício, para ajudar seu irmão Hades, que morria de amores pela sobrinha. Ao colher a flor, o precipício se abriu e alojou Koré no mundo sombrio onde reinava Hades. Ninguém viu o “ataque” inesperado e traiçoeiro do Senhor das Sombras; muito remotamente, Deméter ouviu os gritos e saiu desesperada em busca da filha, recusando-se a abençoar a natureza enquanto o ser amado não lhe fosse restituído. Para não desautorizar o irmão e para arrefecer a fúria da irmã que se negava a promover os ciclos de plantio, frutificação e colheita, condenando, assim, a vida à extinção, Zeus conseguiu um acordo: a menina, agora uma senhora, Perséfone, passaria a transitar *entre* os dois mundos, encerrando consigo no Hades a Primavera (a alegria de Deméter: a alegria da Terra) e devolvendo-a tempos depois, trazendo a estação das flores e dos frutos (BRANDÃO apud SOUZA, 2011, p. 124).

Como a própria Dora reconheceu na entrevista a Donizete Galvão, o mito da Koré contém arquétipos fundamentais presentes na sua vida e também em sua obra. Um dos principais interlocutores de Enivalda para abordar essa questão dos arquétipos e do inconsciente é justamente uma das grandes influências de Dora: C. G. Jung. Em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*⁸, Jung traz uma definição do que seria um arquétipo. Para Jung, os arquétipos são, basicamente, o conteúdo do inconsciente coletivo. “No concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos - ou melhor - primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (JUNG, 2001).

A imagem arquetípica de que fala Jung surge a partir da potencialização e atualização da energia psíquica concentrada no interior de cada arquétipo. Um dos tradicionais meios de manifestação do arquétipo, segundo Jung, estaria justamente nos mitos e nos contos de fadas. No entanto, o autor mostra que nos casos de representações coletivas, como o mito, por exemplo, o arquétipo só se aplica se designar aqueles conteúdos psíquicos que ainda não foram submetidos a uma elaboração consciente.

Em uma extensão desse pensamento, Jung expõe a diferença entre a manifestação coletiva e individual do arquétipo. “Sua manifestação imediata, como a encontramos em sonhos e visões, é muito mais individual [...] do que nos mitos, por exemplo. O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente” (JUNG, 2001).

Os arquétipos manifestam-se sob a forma imagética, simbolicamente, a partir de um substrato universal reconhecido por todos. Nas palavras de Jung, “o processo simbólico é uma vivência na imagem e da imagem [...] Seu início é quase sempre caracterizado por um beco sem saída [...] sua meta é a iluminação ou consciência superior, através da qual a situação inicial é superada num nível

⁸ JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Dora Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000

superior” (JUNG, 2001).

Em *O espírito na arte e na ciência*⁹, Jung amplia a abordagem sobre o arquétipo e o relaciona de forma direta com o movimento da criação artística. Ao refletir sobre esse movimento de criação, Jung mostra que, ao contrário do que acreditava a psicanálise, a obra de arte não é fruto das experiências pessoais do próprio artista, do seu mundo de traumas e complexos, ela é, acima de tudo, algo impessoal e objetivo que se volta para questões mais universais e menos subjetivas e, por isso mesmo, é capaz de tocar nosso ser mais profundo. Por ser impessoal, regida por arquétipos manifestos de forma simbólica, é que a obra, segundo ele, independe da personalidade do poeta, que é apenas favorável ou desfavorável, mas nunca essencial à sua arte.

O segredo da criação artística e de sua atuação consiste nessa possibilidade de reimmergir na condição originária da *participation mystique*, pois nesse plano não é o indivíduo, mas o povo que vibra com as vivências; [...] Por isso, a obra-prima é ao mesmo tempo objetiva e impessoal, tocando nosso ser mais profundo. [...] A biografia pessoal do poeta, [...] interessante ou não, é secundária em relação ao que o poeta representa como ser criador (JUNG, 1985, p. 93).

Como vimos, Enivalda lembra que, entre outras razões, a insistência com que o mito de Perséfone aparece na obra de Dora tem relação com um fato biográfico, que seria a ausência da figura paterna. No entanto, o poema extrapola o simples fato biográfico. Ao invocar justamente o arquétipo das sombras presente no mito de Perséfone, a obra de Dora se voltaria para questões mais universais e menos subjetivas e se aproximaria da natureza própria dos arquétipos: a de serem tipos arcaicos, primordiais e objetivos.

Para além dos termos do pensamento junguiano, no entanto, podemos pensar que o fato da obra de arte ou do poema ser maior do que o poeta, vir antes dele e ser independente da sua personalidade, se explique menos pelo suposto caráter arquetípico de suas imagens poéticas, e mais pelo lugar intermediário buscado por sua obra na realidade de seus dois passos, onde um deles faz com que o artista esteja na obra – inclusive como aquele que a constrói racionalmente – e o outro faz com que a obra ultrapasse o artista, venha antes dele. No primeiro, temos o espaço do logos na obra, o domínio racional da forma poética, no outro, temos a irrupção do mito, o instante do mistério. A obra acontece entre eles, no intervalo e, por ser habitante deste intervalo, ela não depende da personalidade do artista, mas também não se furta totalmente dessa personalidade.

Nesse lugar intermediário, as imagens poéticas de Dora não parecem assumir o estatuto de arquétipos meta-históricos. O entrelugar mito e logos termina por comportar uma sutil dialética entre mito e história, de modo que, como vimos nos poemas de *Uma Via de Ver as Coisas*, as

⁹ JUNG, Carl Gustav. *O Espírito na arte e na ciência*. Trad. Maria de Moraes Barros. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985

imagens míticas do passado estão interligadas às imagens de carência do tempo histórico vivido pela poeta. É como se, esboçando um movimento que vai além do pensamento junguiano, a poesia de Dora imergisse na condição da *participation mystique*, mas fizesse com que esta operasse no devir histórico.

Se pensarmos que a Koré é, por excelência, como reconhece Enivalda a partir de Dora, a figura do entregular, aquela que habita uma zona de indefinição, essa posição intermediária da poética dorian, que se faz “prisioneira dessa figura mítica”, se apresenta com ainda mais força.

Se os conteúdos mitológicos são extratos do inconsciente, a hermenêutica simbólica do mito de Perséfone encerra a dualidade apaixonante do ser humano, dividido entre conhecido e desconhecido, consciente e inconsciente, sombras e luz, noite e dia, vida e morte, provisório e eterno. Enfim, como no mito de Perséfone, o homem está exilado entre dois reinos, escreve Dora (SOUZA, 2011. p. 126).

Em outras palavras, a interpretação do mito de Perséfone encerra um dos mitologemas fundamentais da obra poética de Dora: o duplo domínio, no qual não se pertence nem totalmente à sombra, nem totalmente à luz, sugerindo o limiar, o espaço de um intervalo.

Entre o “poeta dos tempos de carência” e a figura da Koré há profundas semelhanças, entre elas, como lembra Enivalda, o fascínio exercido pelo ignorado, a atração pelas sombras, a sedução do risco e a posterior busca da luz. Como explica Enivalda, a Koré representa o mito de iniciação, o aprendizado que decorre de sucessivas mortes, igualmente buscado pelo homem (poeta).

Mesmo sabedor de sua fragilidade – *flor enrodilhada* -, rende-se ao chamado e se entrega à *misteriosa dança* de um consórcio forçado, imposto e tenebroso. É um mito de iniciação porque Koré morre infinitas vezes por meio dessa primeira morte. Uma vida plena e consciente, dirá Jung, resulta de muitas mortes (SOUZA, 2011, p. 128).

Como diz o poema “Koré (V)”, publicado na sequência deste que analisamos, parecem cumprir, tanto Perséfone quanto a poeta, o destino órfico de serem a

*Recorrente semente
do Obscuro,
noiva da luz.*

(SILVA, 1999, p. 91)

Essa discussão a respeito de um primeiro sentido do poema – que revela o vínculo entre a voz poética dorian e a deusa Perséfone e traduz um mitologema essencial para Dora que é o da inscrição de sua poética no duplo domínio da vida e da morte - pode também ser ampliada para

uma análise do nível estético, onde, como diz Antonio Candido em *Na sala de aula*¹⁰, podemos ver esse mesmo sentido ser traduzido em linguagem poética, abrindo caminho para captação de outros sentidos que complementam e intensificam o primeiro, e que sempre subsistem em um poema complexo.

Como dissemos, o poema está dividido em três estrofes sendo que as duas primeiras possuem dez versos e a última onze versos.

No primeiro verso, “Por que sempre voltas, mendiga”, percebemos a ocorrência de uma apóstrofe dirigida à “mendiga”, tal como nomeia o poema, que vem a ser justamente a deusa das regiões infernais: Perséfone. Esta apóstrofe inicial, esse chamamento, percorre o restante do poema, intensificando a sua estrutura dialógica e iconizando uma relação que se estabelece entre o eu-lírico e Koré. O segundo verso, “com braceletes de ouro e súplices olhos” apresenta uma descrição da deusa. A ocorrência da aliteração em “l” e da assonância em “o” acentua a sonoridade do verso, relevando afinidades rítmicas entre as palavras e certas regularidades formais. Na ocorrência do *enjambement*, o sentido do segundo verso se completa no terceiro, “de violeta”, e só neste momento completa-se a pergunta endereçada à deusa iniciada no primeiro verso. Formada a imagem, “súplices olhos de violeta”, temos na descrição dos olhos ao mesmo tempo uma imagem cromática e um tipo de flor. Dado que a volta de Perséfone anuncia a chegada da primavera, é como se o poema, na materialidade das palavras, também o fizesse. No quarto verso, “tuas sandálias te trazem, nos andrajos”, o endereçamento do eu-lírico à deusa prossegue marcado pelo pronome “tuas”, assim como a ocorrência de aliterações e assonâncias, dessa vez em “t” e em “a”, e o sentido do verso novamente se interrompe para completar-se pelo *enjambement* no quinto verso, “de púrpura. É primavera”. Em um paralelismo com o terceiro verso, o quinto verso oferece um atributo para andrajos onde novamente há uma dupla significação, “púrpura” revela novamente tanto uma cor quanto um tipo de flor. A nomeação de mais uma flor no poema permite que o verso declare logo em seguida: é primavera. O anúncio da primavera pressupõe que a deusa voltou. Os próximos versos da primeira estrofe descrevem o estado de coisas diante dessa volta. “O vento se debate/nos arbustos brilhantes./O jardim te espelha, pétalas refletem/teu sorriso/e se ofuscam”. Em sucessivos *enjambements* e afinidades rítmicas e sonoras entre as palavras, reveladas por uma aliteração em “t” e uma assonância da vogal “o”, os versos descrevem a violência e a intensidade da simples presença de Perséfone. Essa violência e intensidade são reforçadas pela organização formal da primeira estrofe à medida que os seguidos *enjambements* e o uso acentuado de aliterações e assonâncias fragmentam e, ao mesmo tempo, dão forma aos versos, tornando mais expressiva a iconicidade da volta da deusa e sua inscrição em um duplo domínio.

¹⁰ CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985

O primeiro verso da segunda estrofe, “Voltas. Sempre de novo és tu”, introduz novamente uma apóstrofe dirigida à deusa, percebida pelo verbo conjugado na segunda pessoa do singular, “voltas”. A recorrência da imagem, iconizando a recorrência da volta da deusa (que está condenada a sempre voltar em toda primavera e a sempre regressar ao Hades ao final da estação das flores) é enfatizada pelo poema na imagem “sempre de novo és tu”. O *enjambement* novamente suspende o sentido e o conduz ao próximo verso “e me assedias:”, onde o eu lírico manifesta a perturbação nele causada pela presença, ainda que efêmera, de Perséfone. A pontuação ao final do verso, marcada pelos “:” introduz uma declaração que virá nos próximos dois versos, “vaso antigo, cítara,/coluna entre o arvoredo”, onde o poema constrói imagens compostas por elementos antigos, que dão um tom elevado à descrição da deusa e, ao mesmo tempo, apresentam um mundo grego. O próximo verso se mostra novamente como apóstrofe, estabelecendo um diálogo entre o eu lírico e a deusa. “Queres cantar comigo na relva da manhã?”, que se prolonga para os dois versos seguintes, também interrogativos, onde a ocorrência do *enjambement* parece tornar mais intensa a apóstrofe. “Por que insinuas/jogos em que fomos companheiras?”. As imagens dos próximos três versos, “Conheço tuas pálpebras, os anéis de teu cabelo”/ a curva de teu colo. Sem te ouvir,/sei como cantas”, iconizam a proximidade do eu lírico com a deusa, o estar na presença da deusa, fazendo-se, nesse transporte realizado pelas imagens poéticas, pelo ritmo do verso e pela intensidade das suas interrupções e quebras, também o eu lírico habitante do duplo domínio.

Na última estrofe, o primeiro verso não mais indaga, interpela ou chama a deusa, apenas declara, recorrente, “Voltaste, é primavera”. Os três versos seguintes, fragmentados por seguidos *enjambements*, descrevem a natureza tomada por um quase êxtase. “O jardim se adorna/com jóias do teu cofre,/pérolas frementes” traz imagens que evocam ideias de raridade e preciosidade, valor que deve ser protegido, como nos sugere a palavra “cofre”, e também “jóias” e “pérolas”. Ao mesmo tempo, o tom é delicado, feminino, sem deixar de comportar uma violência que se insinua com o adjetivo “frementes”. A violência da presença da deusa transparece no próximo verso que se constitui como mais uma apóstrofe no poema. “Forças, amiga, demasiado, as cordas/”, para completar-se, pelo *enjambement*, apenas no próximo, “do meu canto”, onde fica sugerido um atributo do eu lírico, o canto, e a possibilidade de relacioná-lo à figura do poeta. À violência, o próximo verso interpõe a fragilidade da presença efêmera, condenada a voltar. Fragilidade que, em uma relação de reciprocidade, revela-se no próprio poeta. “Revela-se em mim tua fragilidade”. Introduzindo nova apóstrofe, o próximo verso “Demora, se puderes, e com o orvalho de teus colares claros”, interpela a deusa em um pedido quase inútil, mas que se faz e se torna ainda mais expressivo pela delicadeza, quase transparência evanescente da imagem esculpida em aliterações e assonâncias, “orvalho de teus colares claros”, e ainda mais intenso e iconográfico pela prática de

mais um *enjambement* a suspender e prolongar o sentido do verso que apenas se completa nos três últimos versos do poema, lançados na direção de algo que se esvai, do fugitivo, do inefável: “guarda meu pranto/quando ainda uma vez/te fores”. Fragmentados e saturados de intensidade lírica, nestes versos manifesta-se uma angústia de indiscutível beleza diante da inevitável e sempre nova partida da deusa que, no entanto, novamente irromperá, e será única e expressiva, em cada singular aparição, na sua violência e fragilidade, as mesmas que atravessam aquela que também está condenada a desaparecer e, de repente, regressar, habitante desse espaço do entrelugar: a poesia.

Esse *close reading* do poema permitiu a identificação das estruturas formais recorrentes em sua construção, entre elas apóstrofes, declarações, o uso acentuado de assonâncias e aliterações, além da prática dos seguidos *enjambements*. Estas estruturas formais que revelam a materialidade do poema, seu fazer artesanal, para além das especulações vivenciais e metafísicas produzidas por muitas de suas imagens poéticas, produzem efeitos de sentido, intensificando a iconicidade do texto poético, ou seja, aquilo que ele quer apresentar ou mesmo afirmar, fazer sobreviver.

O uso das aliterações e assonâncias, por exemplo, que confere uma sonoridade expressiva ao poema, deixando aparente a musicalidade do verso, parece potencializar algumas tensões de que falávamos no início, feitas de elementos contraditórios, exclusivos, mas que, aproximados no poema, em um sutil jogo de antíteses, se tornam complementares. Veja que no primeiro verso, na primeira pergunta feita à deusa pelo eu-lírico, ela é interpelada como “mendiga”, uma mendiga que, no entanto, usa braceletes de ouro. Se os braceletes de ouro se opõem à imagem da mendiga, esta vem reforçada por imagens como “andrajos” e “súplices olhos”. A Koré, ao encarnar de fato a figura de Perséfone, passa a estar eternamente sob o signo da divisão entre dois reinos e dos opostos. Neste sentido, nela convivem a abundância e a mendicância, o inverno e a primavera, as sombras e a luz, e é por isso que seus olhos são sempre suplicantes, suplicam a volta a uma existência una que, no entanto, está condenada a jamais acontecer.

O poema, por sua vez, também se submete a essa duplicidade, que transparece em sua estrutura, pois o eu-lírico participa do jogo com a deusa a tal ponto que ele mesmo torna-se fadado a essa existência dupla, como se sem ela o eu-lírico não completasse a sua existência e, conseqüentemente, o poema também não pudesse acontecer. Por isso, ao final, em estrutura circular, o poema recupera o seu início. Se antes a mendiga era a deusa que voltava abundante, mas mantinha os olhos suplicantes, ao final, a mendiga é a poeta que se descobre em prantos, nova suplicante, diante da inevitável partida da deusa que se converte na inevitável partida dela própria como condição para que se faça o poema.

Podemos traçar diversas oposições ao longo do poema que traduzem uma estrutura de organização baseada na tensão das antíteses, em paradoxos:

mendiga X braceletes de ouro
 sorriso X súplices olhos
 coluna entre o arvoredo X fragilidade

E as oposições continuam na relação de distância e, ao mesmo tempo, proximidade entre o eu-lírico e Perséfone. Os versos estão conjugados na segunda pessoa do singular (tu), que é usada geralmente em situações formais, e permanecem conjugados dessa forma até os dois últimos versos: “*quando ainda uma vez/te fores*”. No entanto, em alguns momentos, a poeta se dirige à deusa como *companheira*, *amiga*, termos que sugerem uma relação mais próxima. Os tempos verbais, dessa forma, também parecem contribuir para essa relação ambígua. Nas duas primeiras estrofes, os verbos estão conjugados no presente, inclusive o verbo decisivo para o poema (voltar) que aparece conjugado no presente da segunda pessoa do singular (voltas). Já na terceira estrofe, o mesmo verbo aparece conjugado no passado (voltaste), o que reforça a impressão de afastamento da poeta em relação à deusa, contrastando com a sensação de proximidade precedente e, ao mesmo tempo, anunciando que a partida de Perséfone a essa altura do poema já está mais próxima. O último verbo (fores) aparece conjugado no futuro traçando um cenário do vir a ser e repercutindo, quando visto em conjunto com os outros, a estrutura do livro onde o poema se encontra: aqui, antes, sempre.

A estrutura do poema parece refletir a própria natureza do mito que está sendo (re)contado. Perséfone está, porque volta, esteve, porque já voltou, e estará, porque uma vez mais ela voltará. Anunciando a ida da deusa no final, o poema, dessa forma, anuncia, ao mesmo tempo, o seu regresso. Um regresso que é sempre solar. Neste sentido, se atentarmos para as imagens do poema, com destacada função alegórica, veremos que, em sua maioria, são imagens de luz, de fartura, de abundância, quase não aparecem imagens sombrias. *Ouro*, *arbustos brilhantes*, a própria imagem do espelho em “*o jardim te espelha*”, o ofuscar que só acontece devido ao excesso de luz, a *relva da manhã*, momento de renovação do dia, volta da luz, as *jóias*, que dão ideia de riqueza e luminosidade, as *pérolas* geralmente brancas e claras, o *orvalho de teus colares claros*, o *pranto* que é transparente, a lembrança solar que será levada quando acontecer o regresso para a escuridão.

Em muitas dessas imagens que citamos, vemos exemplos da musicalidade do verso de Dora, como em “*O orvalho de teus colares claros*”. A associação entre orvalho, colares, claros, produz um efeito sonoro bastante marcado pela repetição das mesmas letras, como “l” e “o”. O verso se torna perfeitamente musical, promovendo certo encantamento, e as palavras, com um sentido que remete à claridade, dão forma a um impulso solar predominante nos versos. Parece ser essa a

estrutura aparente do poema.

Sua estrutura profunda, no entanto, abriga o mito, conscientemente (re)narrado pelo habilidoso uso dos recursos que oferece a linguagem poética, dentre eles, o *enjambement*. A interrupção da linha do verso suspende o sentido do que vai sendo contado e intensifica os momentos de silêncio no poema. Assim temos:

Demora-se, se puderes, e com o orvalho de teus

[colares claros

guarda meu pranto

quando ainda uma vez

te fores.

Se pela sonoridade expressiva os versos traduzem o impulso solar do poema, pelo *enjambement* eles traduzem o seu impulso sombrio, o seu lado noturno. Ao mesmo tempo, a musicalidade permite um encantamento da forma e uma aproximação desta com o mito. Enquanto a suspensão de sentido e a produção do silêncio, por meio do *enjambement*, interrompe o fluxo desordenado do mito, de modo que este se mostra pensado pelos recursos da linguagem poética.

Com a interrupção no final da linha do verso abre-se a possibilidade do mundo desconhecido e todo o resto que ainda virá é sombra. O verso, assim como o poeta que joga com Perséfone, não vive sem essa pausa, sem esse intervalo que propicia o mistério, sem esse instante por meio do qual ele mesmo passa pela sombra.

Neste sentido, a exploração das estruturas formais dessa poema faz coexistir o impulso solar, que vem da expressividade sonora, com o impulso sombrio, que vem da sutileza no uso do *enjambement*, de modo que esse mesmo impulso solar termina, pelo encantamento promovido pela música das palavras, por se aproximar do mito (fascinação do logos), e o impulso sombrio, por sua vez, pela suspensão de sentido que interrompe o “correr desenfreado do mito” e antevê um instante do seu pensamento, termina por se aproximar do logos (pensamento do mito).

Além dessas estruturas formais fundamentais, este poema de Dora solicita e faz uso de dois procedimentos básicos de sua poética: a interpelação de um outro, geralmente por meio de apóstrofes, que produz a forma dialógica por meio da qual essa poesia chama o ausente, o que não está, o invisível, e os versos com expressivo sentido declaratório que buscam justamente afirmar esse ausente, transformá-lo em presença, aproximar dos homens o invisível, fazendo com que as imagens sobrevivam ao seu destino espectral, à iminência do seu desaparecimento.

Diante de um poema, e não só de um poema, mas de toda uma obra atravessada pela

presença de Koré, o pensamento sobre essa figura mitológica parece nos conduzir para uma reflexão a respeito de qual seria o sentido do próprio poema na obra de Dora, atrelado a uma concepção particular da existência. Giorgio Agamben no ensaio “A menina indizível”¹¹ retoma um outro ensaio de Jung e Kerényi, de 1941, sobre Koré, “a menina divina”, e busca, nos mistérios de Eleusis, que influenciaram o esoterismo ocidental, a origem de uma característica essencial à “menina divina”: o fato dela ser, em si mesma, indizível.

Em relação ao ensaio de Jung e Kerényi, publicado no contexto da ocupação da Holanda pelos nazistas, Agamben destaca o título demasiadamente científico, *Introdução à essência da mitologia*, como uma possível estratégia dos autores para escapar à censura nazista. O tema do livro talvez necessitasse, aos olhos dos autores, de uma cobertura científica, como lembra Agamben, já que coloca em seu centro duas figuras que chamam atenção pela sua indeterminação essencial. Tanto o “Menino Original”, hermafrodita e andrógino, quanto a figura de Kore, a “menina divina”, atuam nessa zona de indeterminação. A indeterminação de Kore seria ainda mais inquietante “porque tendia a anular e a questionar a distinção entre as duas figuras essenciais da feminilidade: a mulher (a mãe) e a menina (a virgem)” (AGAMBEN, 2014, p. 14). Essa indeterminação da mulher e da menina teria sido, diz Agamben, banalizada no ensaio de Jung e Kerényi, colocada em segundo plano, em favor da ideia do “viver em eterno retorno”, abordada por Jung ao falar de Kore.

Tal indeterminação, no entanto, estaria no centro da compreensão da figura de Kore e também no centro da razão de seu fascínio. Diante dela, a zona de indeterminação que se cria, a zona de sombra, de indefinição, de constante trânsito e tensão entre uma coisa e outra, gera uma terceira figura. “[...] entre a filha e a mãe, entre a virgem e a mulher, “a menina indizível deixa aparecer uma terceira figura que questiona tudo o que, através delas, acreditamos saber sobre o feminino e, em geral, sobre o homem e a mulher” (AGAMBEN, 2014, p. 15).

A indeterminação se mostra em diversos aspectos da figura de Kore. Como lembra Agamben, o termo grego “kore” não se refere a uma idade precisa, “deriva de uma raiz que significa força vital, o impulso que cresce e faz crescer as plantas e os animais”. Na indeterminação de sua idade, uma Kore pode ser velha, de “cabelos brancos”, como aparece em um texto de Ésquilo na figura das Erinias, as terríveis vingadores de sangue, “as antigas meninas de cabelo branco”, ou jovem, como aparece no mito de Perséfone da mitologia clássica, fazendo-se “a menina” por excelência. A zona de indeterminação em que atua a figura de Kore parece fundamental quando se pensa na sua resistência em se deixar dizer, em se deixar definir. Kore está além de qualquer classificação ou definição pura e simples porque habita a complexa e tensionada região do

¹¹ AGAMBEN, G.; FERRANDO, M. *La muchacha indecible*. Trad. Ernesto Kavi. Madrid, Espanha: Sexto Piso, 2014

entrelugar, aquele mesmo lugar evocado por Warburg diante da figura da ninfa. Aqui começa a sua “indizibilidade” que a aproxima daquela que também não se deixa dizer: a vida. “Koré é a vida porque não se deixa dizer, porque não se deixa definir por idade, nem por identidade sexual, nem por máscaras familiares ou sociais” (AGAMBEN, 2014, p. 15).

Essa mesma figura “que não se deixa dizer” estava no centro dos antigos mistérios eleusinos, evocados por Agamben, que consistiam em uma “ação dramática”, acompanhada de cantos sagrados e de fórmulas, “que representava a história sagrada do sequestro de Kore, da errância de Deméter e do reencontro das duas deusas” (ROHDE apud AGAMBEN, 2014, p. 19). Visto como um “drama iniciático”, o silêncio estava no centro desses antigos ritos. Mas qual seria o sentido desse silêncio? Essa é a pergunta fundamental feita por Agamben e que se relaciona com o próprio silêncio da Kore. A resposta sugerida no ensaio se distancia da ideia de que haveria uma doutrina secreta, algo que não poderia ser dito àqueles que não participassem dos mistérios, os não iniciados. A partir de uma detalhada reflexão a respeito da distinção feita por Aristóteles entre o ensino e a iniciação, mostrando que o primeiro se desenvolve no homem a partir da escuta e o segundo a partir da visão, de algo que é da ordem da experiência, provocando uma espécie de iluminação, uma impressão própria do “conhecimento místico”, visto por Aristóteles como o conhecimento supremo do filósofo, Agamben coloca os mistérios dos Eleusis no plano da experiência de um conhecimento não discursivo, onde simplesmente não se pode traduzir em palavras o que é visto e sentido. Em última instância, pela natureza daquilo que é da ordem iniciática, não há nenhum mistério a ser dito, o mistério reside na ausência do próprio mistério. O que há é apenas uma complexa e indefinível forma de existir em uma zona de indeterminação.

Nos mistérios, o homem antigo não aprendia algo – uma doutrina secreta – sobre a qual, em seguida, devia calar, ao contrário, tinha a alegre experiência de um emudecer mesmo, “um grande estupor frente aos deuses impede a voz”, ou seja, a possibilidade aberta ao homem da “menina indizível”, de uma existência alegre e intransigentemente infantil. Por isso, não era possível divulgar o mistério, porque não havia propriamente nada que divulgar (AGAMBEN, 2014, p. 21).

O conhecimento que está em questão nos antigos mistérios eleusinos é um conhecimento por imagens, bastante próximo da ideia de uma “filosofia por imagens”, como chamou Walter Benjamin, um conhecimento da ordem do tocar e do ver, da ordem do nomear e não do dizer, “A menina indizível podia ser nomeada, mas não dita”, lembra Agamben. Nesse conhecimento por imagens, a coisa se revela por si mesma, se mostra ao homem que se abre diante daquela experiência para uma completa percepção e, neste ponto, não estamos distante do aberto rilkeano, ou mesmo da infância, onde a sempre presente questão de um mistério da existência não se coloca e

a vida é vivida como uma iniciação em sua ausência de mistério.

Se a importância conferida às imagens, ao que é da ordem do revelar-se, do mostrar-se, poderia conduzir a uma aproximação dos antigos mistérios com a liturgia cristã, dada a relação genética desta última com os mistérios pagãos, eleusinos, órficos e herméticos, Agamben sublinha a distância existente entre um e outro, produzida pela ausência nos rituais cristãos daquilo que há de mais essencial nos antigos mistérios, e que coloca a figura da “menina indizível” no seu centro: a zona de indefinição.

Nos mistérios cristãos, lembra Agamben, a figura de Deus garante a salvação. Esta, sendo obra de Deus e não dos homens, aconteceria de qualquer forma. Já nos mistérios pagãos e eleusinos, a salvação é precária.

Não há nenhuma certeza, a não ser um proceder titubeante na obscuridade e na sombra, sobre um caminho suspenso entre os deuses inferiores e os deuses superiores. Eles aparecem sobretudo nos sonhos e a salvação que levam é essencialmente precária porque tem lugar em uma zona de indefinição e de perplexidade entre o alto e o baixo, a luz e a sombra, o sonho e a vigília (AGAMBEN, 2014, p. 36).

As aproximações entre o antigo conhecimento por imagens, pela visão e experiência de algo que não pode ser dito em palavras, se aproximaria muito mais da arte da pintura. Agamben lembra que os mistérios contemplados pelos iniciados eram uma espécie de “quadros vivos”, “que implicavam gestos, palavras e exposições de objetos”. A partir daí, a relação entre os mistérios e a pintura, capturada pela arte do renascimento, se faz pertinente e natural.

Se o conhecimento supremo havia sido assimilado pela tradição filosófica à visão mística, se esta não tinha caráter discursivo, já que consistia em ver, tocar e nomear, então a pintura oferece a esse tipo de conhecimento talvez a expressão mais adequada. A tradição dos estudos da escola de Warburg, agora já consolidada, veio para confirmar oportunamente esta tese (AGAMBEN, 2014, p. 39).

Se as pinturas estão próximas dos antigos mistérios, Agamben alerta para o risco de buscar significados ocultos em uma obra. Assim como nos antigos mistérios não havia nenhuma doutrina oculta que não pudesse ser dita, mas apenas um outro tipo de conhecimento da ordem da experiência, uma zona de indefinição existente pela própria presença central da “menina indizível”, as obras de arte

não são misteriosas porque têm um conteúdo doutrinal oculto que o intérprete deve trazer à luz, e sim porque nelas conteúdo e forma se tornaram, como em Eleusis, indizíveis. O terceiro, que aparece na recíproca neutralização do conteúdo e da forma, é misterioso porque nele não há nada oculto. (AGAMBEN, 2014, p. 42).

Diante dessas obras onde não há mais o que dizer, onde qualquer discurso se mostra insuficiente, “forma e conteúdo caem juntos” em uma impossibilidade de separar um do outro, assim como de separar pensamento e visão. Nesse instante, o que salta é “a imagem do pensamento” que, “da mesma forma que a alegoria no Renascimento, é um mistério em que brilha o que não pode ser exposto discursivamente, por um segundo, através das ruínas da linguagem” (AGAMBEN, 2014, p. 45).

Alguns poemas, talvez possamos dizer, aproximam-se dessas pinturas. Mesmo situados inescapavelmente no plano do discurso, alguns trabalham tão excessivamente a palavra na sua materialidade, na sua potência de musicalidade, que o poema, ostensivamente material, escapa à sua própria materialidade e atua, como dizia Cannabrava, como “sugestão do inexprimível no silêncio”. Muito próximo do que diz Agamben a respeito da ausência de mistério nos antigos rituais eleusinos, está o que disse Cannabrava sobre os poemas de *Uma Via de Ver as Coisas*: “os poemas nada comunicam a não ser a sua própria incomunicabilidade”. Assim como não há mistério nos antigos rituais, também não haveria propriamente uma mensagem a ser comunicada nesses poemas. Como disse o crítico, eles nada comunicam a não ser a sua própria incomunicabilidade, o seu “não se deixar dizer”, pois estão situados num complexo *entrelugar* de onde irrompe aquele terceiro termo que não se sabe ao certo o que é. Neste terceiro termo, a menina indizível se deixa e não se deixa ver. É ela, na sua indeterminação, o mistério que produz, na arte, “a extrema divergência dos opostos e, ao mesmo tempo, o ponto em que eles coincidem”. É essa a “menina indizível”, a “existência alegre e intransigentemente infantil”, o perder-se no humano, nos quadros viventes dos seres, das coisas, da natureza, aquela que, desde os mistérios antigos, confunde e indetermina e, não por acaso, se insinua por toda a obra de Dora Ferreira da Silva, fazendo do seu poema, antes de tudo, aquele que não se deixa dizer, aquele que se escreve no silêncio.

3.2 O gesto de Orfeu

Entre os mitologemas fundamentais da poesia de Dora Ferreira da Silva está também o de Orfeu. O mito de Orfeu é (re)narrado e tematizado em vários poemas dorianos e de sua presença expressiva, dentre outras coisas, se origina o elemento órfico presente no seu poetar. Um dos poemas que carrega esse elemento órfico e nos remete à figura de Orfeu é “Órfica”.

*Não me destruas, Poema,
enquanto ergo*

*a estrutura do teu corpo
e as lápides do mundo morto.
Não me lapidem, pedras,
se entro na tumba do passado
ou na palavra-larva.
Não caias sobre mim, que te ergo,
ferindo cordas duras,
pedindo o não-perdido
do que se foi. E tento conformar-te
à forma do buscado.
Não me tentes, Palavra,
além do que será
num horizonte de Vésperas.*

(SILVA, 1999, p. 89)

Este poema de Dora nos surge como um “metapoema”, pois nele o que está tematizado é o desafio de construir o próprio poema diante de seu poder destrutivo.

Antes de qualquer comentário sobre o valor semântico do poema em questão, consideramos importante rever os aspectos principais do mito de Orfeu, pois os sentidos deste poema parecem constantemente cruzar-se com os sentidos do mito.

Junito de Souza Brandão no capítulo “Orfeu, Eurídice e o Orfismo”¹² diz referindo-se a Orfeu:

Trata-se de uma personagem mítica, possivelmente de origem trácia. Era filho de Calíope, a mais importante das nove Musas e do rei Eagro [...] Orfeu sempre esteve vinculado ao mundo da música e da poesia: poeta, músico e cantor célebre, foi o verdadeiro criador da “teologia” paga. Tangia a lira e a cítara [...] Sua maestria na cítara e a suavidade de sua voz eram tais, que os animais selvagens o seguiam, as árvores inclinavam suas copadas para ouvi-lo e os homens mais coléricos sentiam-se penetrados de ternura e de bondade (BRANDÃO, 2012, p. 147).

Junito lembra ser Orfeu um herói muito antigo, propagador dos cultos de Dioniso e dos mistérios órficos, prometendo a imortalidade a quem neles se iniciasse. Casou-se com a ninfa Eurídice, considerada por ele como a “metade de sua alma”. Até que um dia, Eurídice, fugindo do apicultor Aristeu que tentara violá-la, pisou em uma serpente que a picou, causando-lhe a morte. Desesperado com a perda da esposa, Orfeu desce às profundezas do Hades para tentar trazer sua

¹² BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*, vol. II. 21ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012

amada de volta.

[...] Comovidos com tamanha prova de amor, Plutão e Perséfone concordaram em devolver-lhe a esposa. Impuseram-lhe, todavia, uma condição extremamente difícil: ele seguiria à frente e ela lhe acompanharia os passos, mas, enquanto caminhassem pelas trevas infernais, ouvisse o que ouvisse, pensasse o que pensasse, Orfeu não poderia olhar para trás, enquanto o casal não transpusesse os limites do império das sombras. O poeta aceitou a imposição e estava quase alcançando a luz, quando uma terrível dúvida lhe assaltou o espírito: e se não estivesse atrás dele a sua amada? E se os deuses do Hades o tivessem enganado? Mordido pela impaciência, pela incerteza, pela saudade, pela “carência” e por invencível páthos, pelo desejo grande da presença de uma ausência, o cantor olhou para trás, transgredindo a ordem dos soberanos das trevas. Ao voltar-se, viu Eurídice, que se esvaiu para sempre numa sombra, “morrendo pela segunda vez...” (BRANDÃO, 2012, p. 148).

De volta, Orfeu, sem poder esquecer a esposa, passou a repelir todas as mulheres da Trácia. As Mênades, sentindo-se desprezadas pela fidelidade de Orfeu a Eurídice, fizeram-no em pedaços. Sua cabeça, depois de encontrada, passou a servir de oráculo. Sua lira foi parar na ilha de Lesbos, berço principal da poesia lírica da Hélade.

Na interpretação do mito, Junito lembra que o “grande desencontro de Orfeu no Hades foi o de ter olhado para trás, de ter voltado ao passado, de ter-se apegado à matéria, simbolizada por Eurídice” (BRANDÃO, 2012, p. 150).

O poema “Órfica”, ao dialogar com a tradição órfica desde o título, se apresenta graficamente em uma única estrofe de 15 versos. No entanto, ele pode ser dividido em quatro blocos, cada um deles introduzido por quatro apóstrofes iniciadas com a palavra “não”. No primeiro verso do poema, “não me destruas, Poema”, a ocorrência de uma apóstrofe pode ser notada no endereçamento do eu lírico ao Poema. Há um chamamento marcado pelo vocativo presente no verso, entre vírgulas aparece a palavra “Poema”. O sentido do verso se interrompe com o *enjambement* para completar-se no próximo verso, “enquanto ergo”. Curto e fragmentado pela ocorrência do *enjambement*, a iconicidade do verso se intensifica, conferindo força à ideia de construção, artesanato, forma. O verso seguinte, “a estrutura do teu corpo”, traz imagens que reforçam a ideia de construção anunciada no verso anterior. “Estrutura” e “corpo” evocam materialidade, o palpável, o concreto. Outro *enjambement* suspende o sentido e o projeta no próximo verso “e as lápides do mundo morto”. Se os versos anteriores traziam imagens concretas, esse verso faz irromper no poema imagens de morte, do desconhecido, e, neste sentido, daquilo que se faz abstrato e fugidio. Na construção do poema haveria portanto dois movimentos: um, pura e simplesmente formal, material, corporal; outro, imerso em sombras, próximo do desconhecido. Ao erguer o corpo é como se o mundo morto, que é também o mundo do passado, se insinuasse, da

mesma forma, ao desenterrar os mortos de suas lápides, é como se o corpo, a materialidade, ainda uma vez se afirmasse de modo que o abstrato se contamina de concretude. A materialidade do poema até este momento se percebe na recorrência de rimas em “o”, conferindo-lhe uma regularidade rítmica.

O segundo bloco se inicia com outra apóstrofe “não me lapidem, pedras,” dessa vez endereçada à pedra, que ocupa o lugar de vocativo na oração e, enquanto imagem, sugere também a ideia de labor, de trabalho, da concretude. O eu lírico busca resistir à lapidação “se entro na tumba do passado/ou na palavra-larva”. As imagens destes dois versos, suspensos e conectados em seu sentido pelo *enjambement*, sugerem novamente lugares antigos e lugares de início, de nascimento, indicados pela imagem “palavra-larva”, onde também se percebe uma afinidade sonora a produzir um efeito musical com os dois versos anteriores nas sutis aliterações em “p”.

O primeiro verso do bloco seguinte traz uma nova apóstrofe novamente endereçada ao Poema. “Não caias sobre mim, que te ergo”. Como uma recorrência de negativas, coisas que o Poema não deve fazer, esse verso evoca novamente a imagem da construção. A rima final em “o” completa o som do verso em si e do verso em relação ao restante do poema, no entanto, o sentido mais uma vez se suspende com outro *enjambement*, que projeta para os versos seguintes a maneira com que o Poema é construído, “ferindo cordas duras,/pedindo o não-perdido/ do que se foi. E tento conformar-te”. A musicalidade conseguida com aproximações de palavras como “pedindo”, “perdido” e a assonância em “i”, potencializa a cesura que divide o décimo primeiro verso do poema em duas partes, pausa que é, por sua vez, prolongada com o *enjambement* ao final do verso que só completa o seu sentido no próximo, “à forma do buscado”.

O último bloco de “Órfica” revela um pedido final à Palavra, não mais ao Poema. Na sequência de apóstrofes, o primeiro verso diz: “não me tentes, Palavra,” o *enjambement* suspende o sentido, fragmentando ao máximo os últimos versos que dizem “além do que serás/num horizonte de Vésperas”. Quando o eu lírico revela a sua apreensão em ser tentado pelas palavras, a imagem nos permite pensar no eu lírico como sendo o próprio poeta, à medida que ninguém como ele e, com tal intensidade, sofre a tentação da palavra buscada no mundo da morte e construída, no corpo do poema, sob a constante vigilância desta. Buscada na morte e vigiada pela morte, a palavra poética se faz autenticamente órfica em uma metafísica contaminada de materialidade.

Em uma ampliação de sentidos a partir deste primeiro *close reading* do poema, verso a verso, onde se destaca a forma dialógica pela qual o texto poético se estrutura em recorrentes apóstrofes dirigidas ao Poema, à pedra e à Palavra, o aspecto fragmentado dos versos devido aos sucessivos *enjambements*, além do aspecto plástico, formal, percebido na recorrência de rimas em “o” e constantes assonâncias e aliterações; podemos pensar em algumas possíveis sugestões de

leitura para o poema relacionadas com a tradição órfica, com o mito e a figura de Orfeu.

As imagens que o poema evoca criam uma espécie de tensão entre construção e destruição. O eu-lírico pede para não ser destruído enquanto ergue “a estrutura do teu corpo e as lápides do mundo morto”. Já neste primeiro pedido, o eu lírico se aproxima do poeta, pois é o poeta aquele que ergue a estrutura do poema e, no caso dos poetas dos tempos de carência, as “lápides do mundo morto”, metáfora que parece fazer referência não só à passagem pela morte, como também a todas as imagens do passado que estão na iminência do desaparecimento e o poeta, pela palavra poética, faz sobreviver.

A ideia de construção atravessada pela constante ameaça de destruição continua no verso “Não me lapidem, pedras,/ se entro na tumba do passado/ ou na palavra-larva”. Neste pedido endereçado às pedras, que podem representar uma imagem das ruínas do passado, mas também da racionalidade e concretude do trabalho com a linguagem poética, o poeta não deseja ser lapidado, parece querer conservar-se como uma matéria bruta, caso se aproxime do passado ou mesmo das palavras da infância, dos começos. Aqui, é como se estivessem desenhados dois instantes: o primeiro é simplesmente o da descoberta, onde se deve permanecer bruto, instintivo, o segundo é o momento da forma, onde se desperta para ela e o poeta pode dominar o concreto, “conformar-te à forma do buscado”, a materialidade da linguagem, para depois lançar-se novamente às abstrações.

Ao Poema, grandioso, pede o eu-lírico que não caia sobre ele, pois o trabalho de erguê-lo é árduo, “ferindo cordas duras”, “pedindo o não-perdido/ do que se foi”. Nesta construção de rara potência semântica e sonora combinadas, o poeta parece dizer a sua própria vocação poética, que consistiria em afirmar no presente as imagens do passado que ainda restam e que voltam.

Essa “imagens sobreviventes” precisam ser “conformadas à forma do buscado”. Neste ponto, o poeta parece alertar o próprio Poema de que, mesmo diante de seu poder destrutivo, uma forma que visa construir se impõe.

Nos últimos versos, o Poema também é chamado Palavra, pois a palavra é sua estrutura fundamental, a partir da qual ele se faz, e índice de sua materialidade. Novamente escrita com letra maiúscula, a Palavra tenta o poeta, o ameaça, está à espreita. E há ainda um lugar anunciado: “horizonte de Vésperas”. É difícil interpretar os possíveis sentidos para os últimos versos do poema. No entanto, se pensarmos que desde o título, o poema anuncia uma vocação órfica, conseguimos nos aproximar do ponto central do poema que parece estar justamente nessa região que oferece mais resistência à interpretação.

Este poema de Dora encena uma espécie de desafio, ou tarefa, a ser realizada pelo poeta: a construção do poema que, por sua vez, constantemente ameaça destruí-lo. Maior que o poeta, o poema pode cair sobre ele, tentá-lo, constantemente escapar das tentativas de ser apreendido.

Se pensarmos na figura do poeta que parece falar neste poema como a figura do próprio Orfeu, outros sentidos são sugeridos pelos versos. A tarefa de construir o poema empreendida pelo poeta pode ser pensada como a tarefa a que se propõe Orfeu de levar Eurídice “de volta para a luz”. Assim como Orfeu, ao poeta dos tempos de carência cabe o desafio de passar pela morte, enfrentar as densas sombras percorrendo-as sem olhar para trás, sem ceder à dúvida, mantendo os olhos fixos no destino solar. Um dos *Sonetos a Orfeu*¹³, de Rainer Maria Rilke, fala justamente do que pode trazer aos homens a convivência com os mortos, o enfrentamento do mesmo desafio que um dia foi proposto a Orfeu, visando a permanência no “reino vago” do duplo domínio.

*Só quem ousou tocar a lira,
mesmo na escuridão,
sente o quanto inspira
infinda louvação.*

*Só quem, com os mortos, comeu
de sua papoula marrom,
nunca mais perdeu
o mais leve tom.*

*E quando no espelho do lago,
a imagem se turva:
fixa a figura.*

*Somente no reino vago
as vozes são curvas
eternas e puras.*

(RILKE, 2002, p. 31)

Por sua vez, o Poema, a Palavra, parece uma alegoria para a própria Eurídice, que pode destruir o poeta, Orfeu, tamanho fascínio exerce sobre ele. Assim como a Palavra tenta o poeta, Eurídice, que, como nos dizia Junito, representa o passado, a matéria, tenta Orfeu. É preciso que Eurídice, ou a Palavra, permaneça no horizonte de vésperas, ou seja, permaneça antes do poeta, pois se ele a tiver diante de si antes de terminar a travessia, Eurídice/o Poema, perde-se para sempre.

A palavra existe num horizonte de vésperas. O poema vem antes do poeta, permanecendo

¹³ RILKE, Rainer Maria. *Os sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*. Trad e seleção Karlos Rischbieter e Paulo Garfunkel. Rio de Janeiro: Record, 2002

em uma zona de indefinição. Se o poeta ousar olhá-lo estaria condenando-o à morte. E neste ponto voltamos ao título do poema: “Órfica”. Junito vai dizer em seu texto: “Um órfico autêntico jamais retorna. Desapega-se, por completo, do viscoso do concreto e parte para não mais regressar” (BRANDÃO, 2012, p. 150). Ser Órfica é, neste sentido, não olhar para trás, não repetir o gesto de Orfeu que cedeu à tentação da palavra além do horizonte de Vésperas. Lembramos de Flusser quando ele diz do passo para trás que Dora não dá em relação ao ser poeta, justamente porque ser poeta para Dora Ferreira da Silva é cumprir o destino órfico, a tarefa que Perséfone e Hades delegaram a Orfeu, ou seja, é conquistar o duplo domínio da vida e da morte, mantendo o poema nessa indeterminação essencial.

No entanto, a falha de Orfeu, o seu desencontro no reino dos mortos, parece nos sugerir possibilidades de leitura para a obra dorianiana. Lembrando novamente Flusser, não podemos nos esquecer do passo que Dora dá para trás, o passo do poeatar. Se, na interpretação que Junito constrói a partir do mitologema, olhar para trás representa o apego à matéria, poderíamos entender, no caso de Dora, essa matéria como a própria linguagem poética, o ponto material e essencial ao poema do qual ela não pode se desfazer; “e tento conformar-te/ à forma do buscado”.

Repetir, no poeatar, o gesto trágico de Orfeu e, no ser poeta, cumprir o que seria o destino órfico por excelência, nos conduz mais uma vez para os dois movimentos coexistentes na poética de Dora. O destino órfico traz o mistério, a inspiração, o mito, a integração da sombra, enquanto o erro órfico traz a razão, a materialidade, a precisão de sua poética, configurando o instante do pensamento no seu poeatar.

Nestes versos, o grande pedido que a poeta faz ao poema é simplesmente que ele a deixe construí-lo, para além daquele lugar onde a palavra se faz apenas mistério, habitante do horizonte de vésperas que não se deixa sondar.

A partir da interpelação e forma dialógica, o Poema é buscado enquanto um Ser envolto em mistério, capaz de destruir, lapidar, derrubar quem o recebe. O poder de destruição conferido ao Poema faz lembrar o seu estatuto fundante, a sua capacidade de promover o acesso ao Ser, pois à medida que a poesia funda uma nova ordem, ela também tem a capacidade de destruir outra.

A estrutura dialógica fica marcada pelo uso recorrente de vocativos nas constantes apóstrofes: “Não me destruas, Poema,”; “Não me lapidem, pedras,”; “Não caias sobre mim, que te ergo,”; “Não me tentes, Palavra”.

A musicalidade continua como procedimento ostensivo e, assim como no poema anterior, há uma recorrência de rimas em “o”.

*a estrutura do teu corpo
e as lápides do mundo morto.
[...]
se entro da tumba do passado
[...]
Não caias sobre mim, que te ergo,
[...]
pedindo o não-perdido
do que se foi. E tento conformar-te
à forma do buscado.*

Imagens que combinam forte sentido semântico com uma perfeita combinação rítmica, como, “lápides do mundo morto”, “tumba do passado” “palavra-larva”, “pedindo o não-perdido”, realizam neste poema a mesma fascinação do logos que comentamos em “Koré (IV)”. Já o fundo mítico que o poema permite antever desde o título, é novamente suspenso na figura do *enjambement*. Mas nesse poema os *enjambements* parecem menos prolongados, há um ritmo mais rápido, mais entrecortado, imposto pelo diálogo com o Poema, o que faz dos versos ainda mais fragmentados. Trata-se de um metapoema, um poema sobre o próprio poema, neste sentido, a forma ao se voltar a si mesma se faz mais circular. O ritmo segue compassado até um momento no poema marcado por uma cesura, pela pausa no meio do verso, que sinaliza um importante instante de pensamento. Trata-se da segunda metade do verso que diz:

*...E tento conformar-te
à forma do buscado.*

Até este momento, o poeta interpelava o Poema em relação ao seu poder destrutivo, colocando-se como simples receptor diante daquela presença. A cesura marca justamente o instante onde o poeta toma posse do poema, pois precisa lhe dar uma forma. A forma sinaliza neste ponto o pensamento do mito, o pensamento da palavra poética, o ato de tomar por alguns instantes o poema nas mãos e manipular suas peças. Logo depois, no entanto, o poeta volta a interpelar o Poema, mas agora ele já é Palavra, produto dos jogos com a forma poética, Palavra que, ainda assim, tenta o poeta, pois mesmo conformada à forma, algo nela sempre virá antes, do horizonte de Vésperas que não se deixa dizer.

3.3 A Pitonisa de Apolo

No caminho órfico, atravessa-se uma região de sombras, mas, ao final do trajeto, o que se vê é um horizonte de luz. Dessa forma, a sombra contém em si a promessa da luz, ao mesmo tempo que a luz a ser alcançada, o destino solar, também contém em si a sombra que lhe antecedeu, necessária para a sua conquista. Esse é o trajeto dos poetas dos tempos de carência, onde sombra e luz não se separam, antes surgem como partes essenciais a um único todo, protagonizando uma relação de tensão dialética.

Destino solar, luz, clareza, fazem evocar a partir do imaginário do mundo grego a figura de um dos seus mais importantes deuses: Apolo. Tematizado e interpelado em diversos poemas de Dora, Apolo parece representar, assim como Orfeu e Koré, um outro movimento essencial de sua poética: o de ir em direção à luz e, mais do que isso, o de fazer coexistir essa luz com a sombra. A relação da obra poética de Dora com Apolo é sugerida, dentre outros, pelo poema “A Apolo”.

Volutas ouvem o mar:

E tu, perfeito,

estás onde és,

no ar de safira incrustado

em teus olhos.

Levaram-te para a cinza

da distância.

Mas não te moveste,

peso e medida

para os que não sucumbem

à estátua.

E oscile embora a balança

de uma raça triste

nos vales que circundam

a coluna do teu corpo:

és o fiel,

o que perdura.

(SILVA, 1999, p. 92)

Antes de buscar uma possível leitura para as diversas imagens deste poema, também aqui nos parece necessário lançar um olhar sobre o mito de Apolo e sobre a figura do deus na cultura grega. Junito de Souza Brandão em “O Mito de Apolo: Epidauro e o Oráculo de Delfos”¹⁴ reúne as principais características do deus “do arco e da flecha”, irmão gêmeo de Ártemis.

Apolo nasceu no dia sete do mês délfico Bísio. Quando veio à luz, cisnes, muito brancos, deram sete voltas em torno da ilha de Delos. Todas as suas festas celebram-se no dia sete do mês, sua lira possuía sete cordas e sua doutrina era composta por sete máximas. Apolo é, portanto, o deus do número sete. O filho de Zeus, senhor do Oráculo de Delfos tornou-se, diz Junito, “uma figura mítica deveras complicada” devido aos seus muitos atributos. “O deus-sol, todavia, iluminado pelo espírito grego, conseguiu, se não superar, ao menos harmonizar tantas polaridades, canalizando-as para um ideal de cultura e sabedoria” (BRANDÃO, 2012, p. 87). Apolo se revela um “realizador do equilíbrio e da harmonia dos desejos”, aquele que não visa suprimir as pulsões humanas, mas “orientá-las no sentido de uma espiritualização progressiva”, pensando sempre no desenvolvimento da consciência com base no “conhece-te a ti mesmo”.

Junito também lembra ter sido Apolo um deus agrário, guardião das sementes, das lavouras, protetor dos pastores, dos rebanhos, vigilante das casas, dos viajantes nas estradas, dos marinheiros e tripulantes sob a forma de delfim. Apolo também é o “médico infalível”, predecessor de seu filho Asclépio em Epidauro, onde existia uma medicina não só do corpo, mas principalmente da mente e da alma, voltada para as práticas artísticas e vivências culturais. Apolo é o deus da catársis como purificação da alma, visando a expiação dos crimes de derramamento de sangue. A catársis apolínea é a do “bem-viver”, diferente da catársis órfica que era a do “bem-morrer”. Apolo é o intérprete de Zeus, por isso, tornou-se um deus oracular, consultado por muitos em seus oráculos e dando, muitas vezes, respostas ambíguas, mas que continham a verdade. “[...] Apolo foi transformado, desde o século VIII a.C., em mestre do canto, da música, da poesia e das Musas. [...] Deus da luz, vencedor das forças ctônicas, Apolo é o Brilhante, o Sol” (BRANDÃO, 2012, p. 89).

“Alto, bonito e majestoso”, muitos foram os amores de Apolo com ninfas e também simples mortais. Amou a ninfa Dafne que, buscando escapar da sua perseguição, foi transformada em loureiro, a árvore predileta e símbolo de Apolo. Com a Musa Calíope, em uma das variantes do mito, teve o músico, poeta e cantor, Orfeu. Com a ninfa Corônis teve Asclépio. A ninfa Castália, filha do rio Aqueloo, assim como Dafne, também fugiu aos encantos de Apolo, “[...] perseguida por ele junto ao santuário de Delfos, atirou-se na fonte, que depois recebeu seu nome e que foi consagrada ao deus dos Oráculos, “as águas de Castália davam inspiração poética e serviam para as purificações no Templo de Delfos” (BRANDÃO, 2012, p. 90).

¹⁴ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*, vol. II. 21ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012

Além dos seus romances, Apolo passou por três provas, com três consequentes exílios, a terceira foi a mais penosa e decisiva para a presença expressiva do deus na vida não só cultural, mas política e social grega. A grande aventura de Apolo foi ter matado com suas flechas disparadas de seu arco divino o Dragão Píton, tornando-se, então, senhor do Oráculo de Delfos. A vitória de Apolo sobre o dragão, que outros dizem tratar-se de uma serpente, poderia representar, em um primeiro momento, a vitória do sol sobre as trevas, já que o dragão simboliza “a soberania primordial das potências telúricas”. Após a morte de Píton, Apolo teve que se purificar, permanecendo um ano no vale de Tempe, tornando-se o deus *Kathársios*, o purificador, por excelência. As cinzas do dragão foram colocadas num sarcófago e enterradas sob o Centro de Delfos, tido como o Centro do Mundo. “A pele de Píton cobria a trípede sobre que se sentava a sacerdotisa de Apolo, denominada, por essa razão, Pítia ou Pitonisa” (BRANDÃO, 2012, p. 97).

Com o domínio de Apolo sobre Delfos, a “apolonização” do oráculo para muitos estaria completa. No entanto, algumas práticas e rituais, que ligavam o oráculo com as potências de baixo, foram mantidas por Apolo. O ritual de descida da Pitonisa ao “útero”, à cavidade misteriosa que estaria localizada nas entranhas do Templo de Apolo para tocar o *omphalós*, antes de responder às perguntas dos consulentes, demonstra uma ligação que ainda persiste com as forças telúricas. Além disso, não podemos esquecer que a sacerdotisa continua a se sentar sobre a pele do dragão e que suas cinzas ainda estão no interior do Templo.

É neste ponto que surge no texto de Junito a visão de Apolo como “o grande harmonizador dos contrários, por ele assumidos e integrados num aspecto novo” (BRANDÃO, 2012, p. 98). Escreve Junito: “E como Heráclito de Éfeso já afirmara que a “harmonia é resultante da tensão entre contrários, como a do arco e a da lira, Apolo foi o grande harmonizador dos contrários [...]” (BRANDÃO, 2012, p. 98). Conciliador das tensões existentes entre as pólis gregas, Apolo era, antes de tudo, o deus da sabedoria, do meio-termo, do equilíbrio, da moderação, do “conhece-te a ti mesmo” e do “nada em demasia”.

Outro ponto polêmico, levantado por Junito, que também atestaria a presença de “outras forças” atuando no Oráculo de Delfos, mesmo depois de sua conquista por Apolo, seria o “êxtase e o entusiasmo” da Pitonisa. “Pitonisa ou Pítia é o nome da intérprete de Apolo, que, possivelmente, em estado de êxtase e entusiasmo, mas possuída de Apolo, respondia às consultas que lhe eram feitas”. É importante lembrar, brevemente, o ritual cumprido pela sacerdotisa antes de comunicar aos consulentes qual seria a resposta de Apolo.

Antes de qualquer consulta [...] havia um ritual tanto para os consulentes como para a sacerdotisa. Aqueles, após pagarem uma taxa, [...] e se purificarem com água da fonte Castália, ofereciam um sacrifício cruento ao deus: em geral imolava-se um bode ou uma cabra. [...] Se o sacrifício

oferecido pelos consulentes fosse favorável [...], a Pítia, ricamente vestida e após purificar-se com água da mesma fonte Castália, dirigia-se para o templo de Apolo, seguida de sacerdotes e dos consulentes [...] a profetisa descia para o ádyton, o “inacessível, o sacrossanto”, [...] enquanto os sacerdotes ou profetas ficavam numa saleta ao lado, de onde formulavam em altas vozes as suas perguntas. [...] A Pítia, após beber água da fonte Cassótis, que, dizem, corria no ádyton, sentava-se na trípode e tocava no omphalós [...] Em seguida, mastigando folhas de loureiro, respirava as exalações que proviriam de uma fenda no solo [...] entrava em êxtase e entusiasmo; “possuída de Apolo”, balbuciava palavras entrecortadas (BRANDÃO, 2012, p. 100 e 101).

Junio diz que “acerca do êxtase e do entusiasmo da sacerdotisa, os quais seriam de origem dionisíaca, muito se tem discutido”. Para ele, a dificuldade maior seria explicar a presença de Dioniso em Delfos, sendo Apolo e Dioniso representantes de forças opostas. No entanto, ele volta a dizer que a “sizígia de dois deuses antagônicos como Apolo e Dioniso traduziria uma das características básicas do apolinismo: a conciliação e a harmonização dos diversos cultos e ritos helênicos” (BRANDÃO, 2012, p. 103).

A figura da Pitonisa, neste sentido, talvez pudesse ser compreendida “como uma espécie de conciliação ctônio-dionisíaco-apolínea. Seja como for, acreditando-se que a Pítia entrasse em êxtase e entusiasmo, a “técnica” seria dionisíaca, mas o “efeito” era apolíneo” (BRANDÃO, 2012, p. 103).

Se voltarmos ao poema de Dora, veremos como algumas dessas questões estão sugeridas nas suas imagens e construção estética. O poema está organizado em três estrofes, sendo que a primeira possui cinco versos e as duas últimas seis versos, em um total de 17 versos. No primeiro verso, “Volutas ouvem o mar.”, destaca-se certo tom declaratório enfatizado pela sonoridade conseguida por uma breve aliteração em “v”. Os versos desse poema aparecem curtos, expressivamente fragmentados pelo uso recorrente do *enjambement*. O segundo verso, “E tu, perfeito,” representa uma apóstrofe dirigida ao deus, representado pelo seu atributo, “perfeito”, que cumpre a função de vocativo no verso. O sentido se interrompe com um *enjambement* e será completado no próximo verso, “estás onde és”, cuja sonoridade, pelas aproximação de sons parecidos (ás, és), juntamente com a *enjambement*, contribuem para intensificar ainda mais a iconização do verso. O lugar aonde está o deus se apresenta nos dois últimos versos da primeira estrofe, onde nota-se a ocorrência de mais um *enjambement* a tornar ainda mais expressiva as imagens de tom elevado, que buscam afirmar a presença do deus: “no ar de safira incrustado/em teus olhos”.

Quanto às imagens deste primeiro conjunto de versos, aquela que se encontra expressa no primeiro verso do poema, “volutas ouvem o mar”, pode ser uma imagem para um templo famoso, o rochedo de Lêucade, do qual Apolo era titular, de onde se praticava em tempos antigos o rito ancestral do “lançamento ao mar”. Uma vítima humana era lançada a partir do rochedo nas ondas

do mar para servir como sacrifício em benefício da coletividade. Como mostra Junito, o sacrifício compulsório foi substituído pelo voluntário, talvez lá pelo século VIII a.C. A partir de então, quem se lançava ao mar desejava uma purificação ou liberação pessoal a partir do contato catártico da aura (ar) de Apolo.

Volutas se refere a forma em espiral. Colunas do povo jônio, da Grécia antiga, eram ornadas com essas formas. Também podem ser uma espécie de labirinto em espiral num instrumento musical, por onde são ampliadas as ondas sonoras. Em uma possível interpretação, podemos pensar que o mar ouve apelos lançados pelos homens que se atiram ao ar de Apolo, caindo em espiral. Ou simplesmente que o mar ouve o vento se movendo em espiral. Apolo, por sua vez, “perfeito,/ estás onde és”, justamente no “ar de safira”, o ar onde os catárticos procuram o deus. Além dessa interpretação, a estrofe pode também construir uma oposição entre o mar, revolto, agitado, que ouve o vento soprar em espiral, e Apolo, perfeito, sereno, imerso no “ar de safira”, uma imagem que potencializa o aspecto ao mesmo tempo exótico e precioso do deus.

O verso que inicia a segunda estrofe diz: “Levaram-te para a cinza”, e tem o sentido interrompido pelo *enjambement*, que o projeta para o próximo verso, “da distância”. Podemos ter aqui uma alegoria para os exílios de Apolo que se seguiram aos seus três trabalhos principais. Pelas imagens presentes nesta estrofe podemos pensar no terceiro trabalho de Apolo, onde ele mata com sua flecha o dragão Píton, tornando-se senhor do Oráculo de Delfos. O primeiro verso traz a palavra “cinza” que imediatamente nos remete às cinzas a que se reduziu o dragão depois de morto. O terceiro verso, “Mas não te moveste,” em seu sentido suspenso por outro *enjambement*, sugere a firmeza, o equilíbrio, ou como diz o próximo verso, “peso e medida”, atributos de Apolo, sendo o deus peso e medida apenas “para os que não sucumbem” e, em seguida, o sentido se completa pelo *enjambement* no último verso da estrofe, “à estátua”. Não sucumbir à estátua seria justamente agir de acordo com os ensinamentos apolíneos. Neste sentido, mesmo diante da forte presença de uma estátua, quem a contempla deve permanecer lúcido e firme, sem transbordar-se para fora de si. O que se destaca nesta estrofe, assim como na anterior, são as imagens e sua iconicidade, intensificadas pelos *enjambements* e por afinidades sonoras entre as palavras. Vemos nesta segunda estrofe um sutil repetição da letra “t”, enquanto na primeira estrofe o som predominante vinha da consoante “s”.

A última estrofe se inicia com o verso, “E oscile embora a balança”, trazendo imagens que parecem fazer referência ao destino “de uma raça triste”, como vemos completar-se o sentido pelo *enjambement* no verso seguinte. Apolo, sendo o senhor dos oráculos, é aquele que sonda e conhece o destino dos povos, fazendo com que a sua palavra seja dita aos homens pela sacerdotisa. Por isso, as cidades gregas consultavam o deus para saber para que lado penderia a balança no caso de

guerras, conflitos, disputas políticas. Os oráculos eram elemento decisivo na cultura grega. O próximo verso da estrofe diz: “nos vales que circundam”, referindo-se, como só é possível depreender a partir do próximo verso, “a coluna do teu corpo:”, às regiões próximas ao oráculo de Delfos. Em oposição a essa raça triste cuja balança do destino oscila mesmo estando tão próxima espacialmente do deus, o tom final do poema é de confiança, manifesto na forma declaratória anunciada pela pontuação final do quarto verso da última estrofe, “a coluna do teu corpo:”. Os “:” introduzem uma declaração com um tom de apóstrofe e um sentido de resistência e mesmo sobrevivência, que se suspende e se prolonga pelo *enjambement* final. Com estes versos termina o poema: “és o fiel,/ o que perdura”.

Essa confiança em Apolo, sugerida no fim do poema, parece se expandir para a confiança que toda obra de Dora manifesta no destino solar, que é o destino dos deuses que voltam. Mas por que a confiança em Apolo? Talvez a resposta esteja justamente no fato de ser Apolo o grande harmonizador dos contrários, o conciliador das tensões, caminho por onde certamente parece passar a sobrevivência das imagens que busca realizar a obra poética de Dora.

A Sibila, profetiza de Apolo, se deixa ver na Pitonisa, surgindo ambas como figuras míticas que podem ser compreendidas como um lugar da coexistência de sombra e luz quando utilizam uma técnica dionisíaca capaz de produzir um efeito apolíneo. Se a Sibila surge como metáfora para o próprio poeta na obra de Dora, podemos pensar no poeta como esse grande harmonizador de contrários e nessa coexistência, muitas vezes tensiva, de potências opostas, como algo a ser sempre buscado pela poesia. Por isso, o movimento do poetar de Dora Ferreira da Silva é solar, nele estão as bases para se configurar a poética do entrelugar que, ao situar-se entre opostos, borra as fronteiras que os separam, bem como as distinções entre uma coisa e outra, mostrando-se no pensamento do mito e na fascinação do logos, que, por sua vez, realizam a sobrevivência das imagens no lugar poético com o qual sempre se pode contar.

Interessante notar como esse poema se faz especificamente obscuro. Suas imagens resistem à interpretação. E trata-se de um poema dedicado a Apolo, o deus da clareza, da perfeição. É como se na própria construção do poema a luz apolínea, para a qual o poema se dedica, integrasse a sombra. E como se essa mesma sombra, densa no início, fosse cedendo, aos poucos, espaço para a luz, aproximando-se dela, produzindo o efeito apolíneo, embora a “técnica” fosse dionisíaca, ou mesmo órfica.¹⁵

¹⁵ A aproximação que fazemos entre Dioniso e Orfeu vem do fato de Orfeu se considerar um “sacerdote de Dioniso e uma espécie de propagador de suas ideias básicas, de modo particular no que se refere ao aspecto orgiástico, bem como ao êxtase e ao entusiasmo, quer dizer, à posse do divino” (BRANDÃO, 2012, p. 157). No entanto, é importante lembrar que eles guardam entre si algumas diferenças. Como lembra Junito, “o êxtase dionisíaco se manifestava de modo coletivo, o órfico era, por princípio, individual”. No entanto, ambos reconhecem o êxtase e o entusiasmo como sendo um instante de “posse

Na construção formal do poema, os dois movimentos que apareceram nos poemas anteriores se deixam mostrar. Os versos musicais, de tom elevado, se sucedem: “Volutas ouvem o mar”, “estás onde és,” “E oscile embora a balança/ de uma raça triste”, dando ao conjunto um aspecto encantatório oriundo da proximidade com a música. A palavra se fascina, esboçando um movimento que vai na direção do mito. As imagens poéticas parecem apresentar uma resistência à simples interpretação semântica, elas se concentram de musicalidade e revelam um tom exótico, leve, que sugere ideias de raridade e preciosidade, “ar de safira incrustado/ em teus olhos”. Safira sugere a imagem da pedra preciosa, metáfora para a palavra bruta, a palavra pedra de grande valor que será moldada pelo poeta. Outras imagens como “cinzas da distância” reforçam um sentido de ausência e de morte, evocado pela palavra “cinza”, e continuam expressando o intrincado jogo formal do poema.

No caso de “cinzas da distância”, o *enjambement* interrompe o sentido do verso e parece aumentar ainda mais a distância, prolongando a interpelação do deus que se manifesta desde o início do poema. O diálogo com Apolo distante aparece no verso “E tu, perfeito,/estás onde és,” e prossegue no poema até os versos finais que anunciam, por meio da figura dos dois pontos, a declaração, a afirmação capaz de anular a distância em relação ao deus, transformando o diálogo com o ausente em uma forma de presença e, mais ainda, de sobrevivência: “és o fiel,/o que perdura”. O sentido novamente se interrompe do penúltimo para o último verso. A suspensão é ainda reforçada pela vírgula que agora não prolonga mais a distância, como na construção anterior, mas sim o ato de perdurar, a continuidade do deus da música e das artes, a sobrevivência de Apolo. A suspensão do sentido, o instante do pensamento, deixa mais forte o mito, presente neste poema por meio da figura de Apolo, permitindo que ele seja pensado pela simples organização racional da palavra poética.

O poema se faz nos dois movimentos. Para profetizar, a Pitonisa precisa da sombra que produz o efeito de luz, e da luz para tornar mais forte a sombra. Para poetar, Dora precisa do mito para fascinar o logos, e do logos para pensar o mito. Precisa, antes de tudo, confiar em Apolo, cuja natureza já prenuncia algo próximo de uma poética do entrelugar, onde reside todo mistério de sua poesia.

3.4 A mística do silêncio

Há uma série de seis poemas de Dora Ferreira da Silva intitulada “Música”, onde uma espécie de canto sobre o processo árduo e delicado de construção do poema parece se desenrolar. Diz o terceiro poema da série, “Música III”:

do divino”.

Várias espécies de canto:

*o outono rompe o fruto,
sementes se constelam.*

Trilam oblíquos três pássaros.

Pulsando o coração à sombra:

*o passado aflora,
brilha o presente num ímpeto
mais claro.*

*Tantas bocas cantando
num sol futuro.*

No reverso do canto

*que vibra, na hora,
mergulha calada uma raiz
profunda.*

(SILVA, 1999, p. 108)

Para a leitura deste poema é necessário observar os demais poemas da série, em especial o poema que o antecede, “Música II”. Composto por duas estrofes, sendo a primeira formada por dez versos e a segunda por quatro versos, o primeiro verso de “Música III”, “Várias espécies de canto:”, surge como uma espécie de continuação dos versos do poema anterior.

Várias espécies de canto:

*uns, de pólen brando,
outros de espanto
estremecendo as folhas da beleza.*

*Ou perdidos,
além do ouvido.*

*Alarido de plumas;
repousados nos ramos.*

*Erguidos em tendas
de chamado*

ou respondendo.

Espécies várias de canto:

*no alto crivados;
de timbre rasteiro -
estalido seco,
pó que se levanta
e logo pousa, adiante.*

*Cantos de espécie vária:
dísparos? Em comunhão com tudo?
De que raiz oriundos?
Canto do canto
o silêncio profundo
sorvendo.*

(SILVA, 1999, p. 108)

O poema, ao tematizar pela linguagem poética as várias espécies de canto, oferece algumas características desses cantos que, ao longo da interpretação, vão, cada vez mais, confundindo-se com o próprio poema. Essa é a primeira associação que nos parece possível fazer diante dos versos: canto = poema. “Música II” nos apresenta cantos de pólen brando, cantos de espanto, cantos perdidos, além do ouvido, cantos que chamam ou que respondem. Cantos crivados no alto, mas de timbre rasteiro, cantos que são como um pó que se levanta para pousar adiante. A caracterização dos cantos se dá com imagens elevadas, de tom leve, exótico e nobre, tais como “pólen brando”, “alarido de plumas”, que sugerem o aspecto elevado e nobre desse canto.

Todo esse conjunto de poemas, que trazem no título a palavra “música”, parecem buscar responder a diversas questões, entre elas: como é fazer poesia em tempos de carência? , ou ainda, como se faz para afirmar as imagens contra o seu desaparecimento, como fazer com que elas sobrevivam?, como acontece o poema? , de onde ele brota? , quais suas características? , qual a sua finalidade?

Em “Música I” e “Música II”, as imagens poéticas sugerem algumas características desse poema. “Acima do vôo”, diz o primeiro verso de “Música I”, que traz belíssimas construções musicais como essa:

*[...] Em garganta de pássaro, riso, rio,
ramo ao vento, prece, pranto, flauta? [...]*

(SILVA, 1999, p. 107)

“Música I” constrói seu preciso ritmo em interpelações e apóstrofes constantes que parecem se dirigir ao canto/poema. A forma dialógica se deixa ver logo no primeiro e segundo verso: “Acima do voo/a que chão te prendes, fronde sonora?”, e continua nos dois versos que acima reproduzimos. A propósito desses versos, o que se nota é uma rítmica construção musical, como se os versos fossem feitos em compassos curtos, que afirmam e enfatizam o que se diz. Fascinadas pelo aspecto musical, o encantamento produzido pelas palavras se torna maior do que qualquer sentido semântico e o poema se faz pura música.

Interrompendo o ritmo dos diálogos, o poema declara: “tombas no instante”. A palavra “tombar” evoca a morte deflagrada no instante e surge como uma metáfora para o nascimento do canto/poema que se dá nas regiões distantes que, como nos mostrou outro poema de Dora, “O Nascimento do Poema”, são também as regiões de morte. O canto/poema nasce a partir da experiência da morte, no suspiro do instante. O *enjambement* neste momento suspende o sentido, prolonga a expectativa do que será o canto/poema, no que ele resultará? Fruto ou pétala, responde o próximo verso, com duas imagens de vida, que evocam transformação e, ao mesmo tempo, mostram-se delicadas. O poema “murmura na morte”, como vai dizer o próximo verso, para depois fazer-se fruto, pura vida, ou pétala, pura beleza delicada e frágil. Se o canto/poema nasce e fala no amor e na morte, seu destino é o silêncio e os mistérios altos das estrelas, pois a forma é simples transeunte que não permanece. O grande lugar do canto/poema é o mistério, ele paira acima do voo, como disse o primeiro verso, uma sutil metáfora para o poema que vem antes do poeta e, do alto, (re)experimenta o passado e sonda o futuro.

As imagens de aspecto nobre, elevado e exótico, sugeridas na primeira estrofe de “Música II” reforçam esse canto/poema unguído em mistério e em silêncio. Já a última estrofe de “Música II” deixa várias perguntas que parecem começar a ser respondidas em “Música III”. Em sucessivas interpelações o poema dialoga com o que parece ser o próprio canto/poema e também com o leitor: “Cantos de espécie vária: díspares? Em comunhão com tudo? De que raiz oriundos?”. Os próprios versos seguintes já parecem sugerir uma resposta ao declararem: “Canto do canto/ o silêncio profundo/sorvendo”. Seria então esse canto/poema um canto de outro canto, talvez o canto do canto ancestral da Sibila? Não seria ele, dessa forma, um canto ancestral, mas um canto que quer se mostrar ancestral, pois trata-se de um canto do canto, ou seja, revela-se nesta repetição uma mediação que se coloca. O canto dorianos é entoado a partir de outro canto, ou de outros cantos, pois além do canto ancestral da Sibila, também temos o canto/poema de Hölderlin e Rilke, com o qual a poeta constantemente dialoga. A mediação interpõe um intervalo, uma distância essencial que insere a obra de Dora no contemporâneo e faz dela, também quando essa obra se propõe a sorver o silêncio, antes de tudo, moderna.

“Música III” surge como um poema disposto graficamente em duas estrofes, sendo a primeira composta por dez versos e a segunda por quatro versos, que dissolve as respostas em meio aos mistérios de uma linguagem cada vez mais musical.

O primeiro verso, como mostramos, recupera o motivo do poema anterior, “Várias espécies de canto:”. Os “:” ao final do verso reforçam o sentido declaratório do que será dito a seguir por meio de imagens que sugerem natureza e fertilidade, como “o outono rompe o fruto”, e também algo de exótico e misterioso a operar na natureza em “sementes se constelam”. O segundo e o terceiro verso parecem sugerir um ritual de nascimento do poema, da quase morte nasce a vida e faz-se o mistério.

A sonoridade marcante do poema, que intensifica a iconicidade das suas imagens e também as ideias e conceitos sugeridos por elas, aparece no verso seguinte, “Trilam oblíquos três pássaros”, que surge expressivamente musical pela harmonização rítmica dos sons das letras de cada palavra. Um jogo de aliterações e assonâncias em “tr”, “s” e “i”, ao mesmo tempo que atestam a materialidade da palavra, produzem um encantamento e um transbordamento para além dela.

Com a afinidade entre os sons, a impressão é de que o verso “sibila em s”, procedimento que vemos acontecer em todo poema, dando a sensação de que um canto se desenrola quase profético, como o canto da sibila, buscando mostrar-se o poema como o canto deste outro canto, em sonoridades que nos chegam como instantes de puro “transe poético”, onde cada palavra é escolhida para produzir uma espécie de sortilégio verbal.

[...] sementes se constelam.

Pulsando o coração à sombra:

o passado aflora,

mais claro.

Tantas bocas cantando

num sol futuro.

[...] reverso do canto

[...] raiz

profunda.

Uma possível interpretação semântica para o verso, “Trilam oblíquos três pássaros”, também sugere uma aproximação do nascimento do canto/poema com o nascimento de cristo, onde estavam presentes três reis magos, enfatizando o aspecto divino do canto/poema que se encerra no mistério

de sua própria constituição em um entrelugar. Tem-se evocado no verso, da mesma forma, o mistério da trindade, metaforizado em três pássaros que cantam, o que também sugere três vozes poéticas a interligar-se: a do presente, do passado e do futuro.

Envolto em mistério, o coração do canto/poema pulsa à sombra buscada pelo poeta, única capaz de amadurecer o canto pela completa percepção da existência. Da experiência decisiva de integrar a sombra, o poema pode declarar o espaço a partir do qual atua o canto/poema para realizar a sobrevivência das imagens: dos tempos interligados. O passado volta, irrompe na matéria poética, diante dele o presente brilha mais claro e já é possível celebrar o futuro solar dos deuses por vir, sendo que este por vir se realiza no tempo de agora.

A última estrofe do poema retoma uma das interpelações feitas pelo poema anterior a respeito dos variados cantos: “de que raiz oriundos?”, e apresenta a seguinte imagem diante do leitor:

*No reverso do canto
que vibra, na hora,
mergulha calada uma raiz
profunda.*

Essa última estrofe revela que, ao lado dos procedimentos musicais, o silêncio surge como um elemento capaz de “fascinar” a linguagem poética nesse poema. Em aspectos formais, o *enjambement* é a figura que potencializa o efeito silencioso e meditativo conseguido nestes últimos versos de “Música III”.

Pelo uso do *enjambement*, temos uma suspensão do sentido da palavra canto e a abertura para um instante de pausa, de silêncio, que parece atravessar o próprio canto. A interrupção do verso na palavra “raiz” igualmente deixa o sentido incompleto, fazendo com que a palavra “profunda”, introduzida pelo próximo e último verso, ganhe um sentido de profundidade que vai além do simples sentido semântico da palavra. A palavra profunda se torna mais profunda pelo intervalo introduzido com o silêncio do sentido suspenso.

Dessa forma, atravessada por seguidos *enjambements*, as suspensões de sentido nessa estrofe reforçam a profundidade, as regiões distantes de onde vem o canto, e fortalecem o abismo do mito ao propagarem o silêncio.

O antiquíssimo do mundo é o que vibra nesses últimos versos que se mostram como um canto meditativo devido à presença expressiva do silêncio produzido pelos *enjambements*. Os intervalos silenciosos abrem espaço para a contemplação e o recolhimento místico, *tonus* e destino

da poética dorianana, como dizia Benedito Nunes.

O que temos em “Música III” é, neste sentido, a presença de dois movimentos, assim como nos poemas anteriormente analisados. Em um deles a palavra, o logos, aparece “fascinado” pela música e pelo silêncio. Em outro, o silêncio, como acontecia com o mito nos poemas anteriores, surge pensado, construído pela linguagem poética e seus procedimentos formais, como o *enjambement*.

Os poemas que vêm depois de “Música III” continuam explorando imagens que dão forma ao canto/poema ou ao poema como música e, em última instância, silêncio.

Feito como música, o poema se aproximaria da sua essência de instauração do Ser com a palavra, de fundação de um mundo, pois como dizem os primeiros versos de “Música IV”, “Sob a espécie da música/ segue o mundo”.

Feito como música, o poema se faz mais próximo da epifania, do fugidio, do que vive no limiar, no entrelugar, no espaço da indefinição, pois “Nada é certo na música,/ a eterna volátil -/ onda que se alastra,”.

A música surge como mais uma das imagens que estão na iminência da desapareção, do naufrágio, que devem ser capturadas pela poesia. “Não fosse a música o equilíbrio insatisfeito/de ser o que já foi, porto imperfeito/ do que se busca, naufrago”. Uma vez capturada pela poesia, a música empresta à palavra do poeta seu vasto mistério, seu encantamento, resolvendo, como dizia Benedito Nunes, as contradições, e se resolvendo em um lugar que salta para além de todas elas: o silêncio.

Quando o poema se faz como música, “abrem-se portas luminosas”, como diz o primeiro verso de “Música V”, pois realizou-se a integração da sombra, do desconhecido que é sempre mistério. Este poema descreve em sucessivas imagens a busca do poeta pela sombra a partir da qual se nasce para a completa existência. Nessa busca pela sombra se insinua a própria busca pela linguagem musical.

*[...] O escuro já se volta,
à caça, enroscando a forma alada
em labirinto.
Devorado de trevas
ascende o scondius
e o gesto do som mais tímido
levita. E então nascemos.*

(SILVA, 1999, p. 109)

No último poema da série, “Música VI”, chegamos ao silêncio. A imagem “a palavra trinca o silêncio”, presente no primeiro verso, sugere o lugar onde habita a palavra poética, trincado pela força de sua expressão: o silêncio. O dilema do poeta, de dizer calando, aparece nestes versos como o permanente conflito que acompanha todo ato de escrita poética, e também sugere a origem de seu mistério, de seu aspecto exótico e velado.

Os versos nos dizem que se o poema se faz como música, a música se faz como silêncio. “O silêncio devora a essência/ e a forma hesitante”. O silêncio inunda todo poema.

O destino do canto/poema é declarado na segunda estrofe: partir para o silêncio. No caminho rumo ao silêncio se pisa em súbitas flores. A imagem das “súbitas flores” e a própria ideia de caminho nos reportam diretamente à obra do poeta para o qual está dedicado este poema: Carlos Drummond de Andrade. No caminho trilhado pelo canto/poema em direção ao silêncio sem dúvida há pedras, há diversas ausências que vão sendo interpeladas, mas também há súbitas flores, as flores que brotam do asfalto, inesperadas. São essas as flores que fazem compensar a caminhada, pois é como se nelas as pedras tivessem se transformado de modo que a ausência é agora presença – pela força do que diz calando a palavra poética - e a imagem quase morta é a inesperada sobrevivente.

“Suas marcas dirão do sentido”, diz o sétimo verso da segunda estrofe, sugerindo as pegadas deixadas pelos poetas dos tempos de carência portadoras do sentido, pois são capazes de conduzir aos deuses por vir. Entre parêntesis, em modo de silêncio, o poema vai dizer ao final que essas pegadas são desfeitas pelo vento quando nasce o silêncio, uma imagem que parece indicar uma coincidência do instante em que nasce o silêncio com o instante no qual as imagens míticas sobrevivem na palavra poética.

No instante dessa sobrevivência, o poema é apenas silêncio, habitante do limiar entre o poético e o místico, e as pegadas não são mais necessárias, pois os deuses já vivem e o próprio poeta se funde ao poema, e não há mais sentidos, posto que não há mais mistérios, há apenas aquele poema que, como a “menina divina”, não se deixa dizer.

Conclusão: a poeta que não se deixa dizer

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

Estes são os últimos versos publicados de Dora Ferreira da Silva, fazem parte do livro *Transpoemas*¹, e interrogam a origem do poema, sua natureza, seu acontecer diante do poeta.

Com instantes belíssimos, e um diálogo bastante próximo que parece se estabelecer entre esse livro e o ensaio de Blanchot sobre Hölderlin, os poemas reunidos em suas páginas atravessam o Poema, almejando uma transparência que, no entanto, os encerra em um enigma, de modo que na transparência o poema resiste em se fazer transparente. Os versos deixam a sensação de que sempre há algo no poema que não se revela, e o maior dos seus mistérios talvez seja justamente o mistério de sua origem.

*Poema pássaro predileto
pousas no poeta.
[...]*

O poema é como o pássaro, aquele que alça voo perfazendo o círculo da terra ao céu, que se embriaga em liberdade para ser recebido por aquele acometido do ímpeto de dizer, sem ao menos saber o porquê. O poema vem antes do poeta. Do poema fazem parte o que se lembra e também o que se esquece, o poema é, neste sentido, maior que o poeta, sabe dizer, inclusive, aquilo que o poeta esqueceu. Se já existe antes do poeta, a origem do poema permanece sempre mistério.

*Recebe-o, já existe, completo;
por que hesitas
como se em ti engendrado
não fosse um voo livre?
Vens depois, nascas do ímpeto
desconhecido
que arrasta o não-dito
ao dizer.
Segue-o: são novas trilhas*

¹ SILVA, Dora Ferreira da. *Transpoemas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009

*pertences ao deambular
do pássaro-poema
adeja (tua alma o deseja)
caída a última flor.*

Às vezes se espera muito do poema.

*Esperava tudo.
Não veio.
[...]*

Enquanto o poema só espera a liberdade da criação.

*[...] não o poeta
insone por contê-lo
prendê-lo.*

O poema é procurado nos abismos e, por sua vez, acha dentro de si a poesia. Imerso em aparentes contradições, o poema busca o equilíbrio da forma, “o nada em demasia” e, mesmo assim, nele tudo é demais. Do poema perdido, o retrato.

*[...]
Seu retrato falado:
usava roupas largas
ou nada. Ia nu
por entre a folhagem
sem mala para a viagem
renunciara à demasia
e tudo era demais.
Ficou só com a poesia
achou-a em si
por si.*

O Poema:

[...] É música é coração

batendo

[...]

o milagre das coisas

nunca vistas

que o olhar distante

súbito avista.

Musical, o poema surge como o aventureiro das sombras, sedento da luz. Com sua dança, sua coreografia da forma, do sentido e do tom, o poema sonda o futuro.

[...] *o Poema não pára*

é um visionário.

Feito de palavras larvas, recém-nascidas, palavras jovens situadas além da morte e além da vida, capazes de habitar o segredo que há entre o aqui e o lá. Assim é o poema, o poema da menina, tão próximo da dança e da música sem medida e sem tempo da infância.

Gymnopédie: poema dançado

jamais esquecido

sempre sonhado

de Laura

jamais esquecida

sempre lembrada:

pequena, perfeita

feita de alma

desfeita em dança

e pérolas.

O poema empresta um corpo ao poeta. Este lhe fornece toda sua alma. Unidos corpo e alma, poema e poeta, origina-se a Vida. De modo que há uma mensagem no poema. Não pode ser ele apenas corpo, sem alma, não pode ser ele apenas alma, sem corpo. O Poema é como a vida quando pensada na sua coexistência tensiva entre corpo e alma, entre todos os seus pares de opostos.

[...]

Poema escrito

no silêncio -

[...]

Como silêncio, no seu dizer sem palavras, acontece todo o milagre do poema. Mesmo quando lido em voz alta, mesmo quando cantado, o poema ainda é silêncio, pois o *ser silêncio* é como o poema resiste. Porque nada tão profundo, misterioso, volátil, vago, quanto o silêncio onde habitam todos os sons e todas as vozes.

O poema, escrito em silêncio, resiste em se deixar ver, em se deixar dizer, escapa, o fugitivo, por entre os dedos, feito nas (e das) interrogações. Começa aqui o seu mistério.

[...] *Como puseste no dizer
a vida esquiva?
Sinto-me agora mais viva
(não temo, não temas)
nasceram fugitivos
poemas.*

Transpoemas,
os poemas dorianos.
Poemas musicais,
poemas que dançam.

Se o silêncio é o destino da poesia, a música, no entanto, é o meio de se chegar a ele. A poeta constrói uma pungente homenagem à música em *Appassionata*², onde a sonata de Beethoven lhe desperta emoções em relação a toda uma vida dedicada à poesia e lhe antecipa os fascínios da morte. Os poemas do livro são como uma celebração de despedida, quase um testamento deixado em meio aos tons de uma misteriosa melodia.

A poeta recorda sua coragem, sua insistência na palavra poética, sua resistência em meio à carência. Mesmo com todas as ausências, ela jamais deixou de confiar na poesia, pois sem este alimento divino, este *pólen*, os homens com vocação para a liberdade voltariam às sombras e se afastariam do destino solar, e as imagens que somente pela poesia poderiam sobreviver, estariam condenadas ao destino de serem meros espectros. Por isso, o coração não podia recuar, corpo e cabelos deveriam aventurar-se em liberdade, de modo que a alma se mantivesse sempre *appassionata*.

² SILVA, Dora Ferreira da. *Appassionata*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

[...]

*Sem pólen,
os pássaros voltariam
aos ninhos de sombra
se teu coração
recuasse
e os cabelos
não soltasse
Appassionata.*

A proximidade da morte não assusta, é apenas celebrada como união de corpo e alma, às vezes, pode vir a melancolia de assalto, mas o grito sempre irrompe resumindo a vida inteira de busca.

*O tempo findando
e agora tão próximos
corpo e alma
num limiar
agônico.
Silêncio esvaecido
de uma vida inteira
de busca
e o achado se perdendo
na mais fria madrugada
mas o grito irrompendo
tudo resume:
Appassionata*

A poeta relembra o trajeto de uma vida longa, sempre atenta aos sinais deixados pelos deuses em fuga, buscando ser viva e morta, conquistar o duplo domínio, o reino vago, para fazer-se poeta. Pois é preciso estar entre o corpo e a alma, entre a luz e a sombra, entre o visível e o invisível.

*Vida longa
atenta aos sinais
rente aos vestígios*

*de deuses forasteiros;
 é preciso ser viva e morta
 rolar nos gramados
 amar as flores
 nada aprisionar;
 retendo na avareza.
 Amar em silêncio
 com a maior leveza
 sem pedir em troca o amor:
 É preciso ter um corpo
 é preciso ter alma
 Appassionata.*

A alma apaixonada diz sim. Desperta pelo novelo de sons.

*[...]
 Vibra o sim
 dissolvendo o não -
 sim ao céu, à terra,
 às criaturas distraídas
 do canto criador.*

Diz sim à noite, à tarde, ao dia, pois tudo interessa ao mistério da sua música feita de palavras, no diálogo com o ausente, em silêncio.

*[...]
 sim ao despertar de mil auroras
 ao crepúsculo ávido de cores,
 sim à negra noite de estrelas
 que se inclina reverente
 para ouvir-te...*

A vida sonda o mistério da morte e pergunta após ter se despedido do passado de névoas:

*[...]
 Haverá um voltar?*

[...]

E são as flores que respondem junto à melodia que faz aproximar a morte, mas que chega aos ávidos ouvidos como uma oração de primavera, célere, guardando a promessa do novo.

[...]

Ouço-te

oração de primavera

o trêmulo coração se embriaga

e se dissolve em som.

Sucumbo a essa linguagem

que ultrapassa palavra, silêncio

e é vida.

A linguagem da música chega ao silêncio, onde é vida, e no silêncio se faz e se mostra segredo.

[...]

Que fundo segredo calas

na torrente de sons?

Tudo arrebatada – corpo, alma -

para torná-los êxtase

alheio a tempo e medida.

Ouço-te a sós,

numa concha marinha.

As coisas todas se elevam no êxtase musical.

[...]

O vinho do som embriaga

e tudo transforma em algo aéreo

[...]

Os pássaros temerosos se afastam do arrebatamento causado pela melodia. Incapazes de todo aquele encanto que arremessa na direção do abismo quem diante dele se abre. O abismo tão

desejado pela poeta, onde se lhe revela a mais sublime altura.

Appassionata está a poeta diante da beleza da música como metáfora da arte. A arte que confere sentidos por si mesma, que conquista nosso ser ancestral, que nos perde em sua inocência jamais perdida, que é sempre mistério no seio de sua invisibilidade, habitante de um lugar complexo.

*Dás sentido ao mundo, ao amor
que antes de ti era um fruto imaturo.
Levas ao mais o menos que éramos
quando ignorávamos a tua perenidade.
Vieste, salvífica, mãe da vida,
em ti mergulham nossas raízes;
leva-nos para sempre
em tua inocência, visão suprema,
invisibilidade...*

E o poema dorianos dança....

Uma dança que se deixa ver em *O Leque*³. Cheio de fascínio e mistério, o poema (o leque) ora encobre, ora revela. Sabe naufragar e flutuar, reter de súbito o olhar. O poema a conduzir a poeta, como o leque a guiar a dançarina.

*Gesto náufrago
desvela o perfil da beleza
(o leque imita o vento)
e um seio acaricia
no seu perpassar.*

O leque: senhor dos mistérios. Se expande e se retém, não anuncia quando vai se abrir, levantar voo, tampouco quando vai fechar, rente ao chão. Não poderia ser o leque também o poema?

*[...]É um calado dizer
do mínimo ou nada
no todo encantador*

³ SILVA, Dora Ferreira da. *O Leque*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007

do mistério.

Os opostos do leque. Tem ele seu sim e seu não. Entoa a melodia do corpo e seus mistérios, sendo ele um instrumento sutil que, sabendo usar, conciliando o abrir e o fechar, fascina sem prender, sem precisar falar. Há um *frisson* no leque.

Flores emergem de frisas.

Colos e frutas fremem

róseos morenos -

uma dança graciosa

expulsa o calor. Brisa

aromática invade o teatro

sabor doce nas gargantas.

A Rainha da Noite sobe em

seu barco

até as estrelas.

A dança irrompe como inspiração da linguagem na busca da ascese das palavras.

Capaz de conduzir até as estrelas, o leque resiste em deixar mostrar, e dança pra quem puder assistir ao seu ardil.

[...]

O leque – ladrão sutil-

deixando-me apenas

um vago perfil.

O leque quer ser brisa. Ir e vir, ter sombras e luz, a harmonia dançante que seduz.

[...]

O leque imóvel: um deus

do instante

negro-cintilante.

Uma grande dança, uma melodia em vários tons, uma reflexão sobre o poema. São essas as mensagens finais deixadas por Dora Ferreira da Silva nos versos mais curtos de seus últimos livros,

concentrados ao máximo de força poética, que revelam a poesia da dança, da música e a poesia da poesia.

De modo curioso e que, ao mesmo tempo, atesta as expressivas e constantes influências da poesia de Rilke na obra poética de Dora, seus três últimos livros parecem estabelecer uma relação com os *Novos Poemas* rilkeanos. A forma mais concisa e extremamente precisa, a nomeação de objetos, ou mesmo coisas, a partir dos quais se escreve o poema - o leque, a música, e o próprio poema - compreendidos em sua máxima materialidade, ainda que atravessada pelo sopro abstrato - revelam uma poeta que, nos últimos escritos, expõe, na esteira do mesmo Rilke, o quanto o objetivo e o concreto nunca estiveram separados de sua poesia de feição existencial, metafísica e mítica. Não por acaso sua mensagem poética final nos lembra a materialidade do silêncio, assim como em Rilke ecoa a materialidade terrível do anjo. É como se nos últimos livros, o domínio da forma poética e das coisas poéticas extravasasse, a ponto de revelar a sutil metamorfose do inefável em material e do material em inefável como destino último das artes.

A busca do *transpoema* de Dora não nos permite a limitação de conclusões, mas nos situa em um terreno fértil de ideias e novos começos e sentidos para a poesia. O essencial dos versos dorianos nos escapa, apesar de sempre estar ali, porque talvez escape à própria Dora. A interpelação do ausente, do fugidio, a afirmação das imagens do passado contra o seu desaparecimento, a transformação de categorias exclusivas em complementares (mito/logos, morte/vida) pela e na palavra poética, o aprendizado das sombras e a confiança no mito por vir que a levam a escrever poesia em tempos de carência, pois *aqui* é o tempo do “dizível”, como escreveu Rilke na nona *Elegia*; tudo o que procuramos mostrar a seu respeito apenas adensa as sombras em torno de seu poetar, no entanto, como escreveu a poeta em um de seus haicais: *As sombras amigas/pouco a pouco se adensaram:/agora verei.*

Na materialidade dos seus mistérios é que surge a obra de Dora. Poesia do impreciso, terrivelmente precisa, equilíbrio que também transborda, a vida que também é morte, a morte que também é vida, a ausência que se faz presença, o mito que se pensa, a linguagem que se fascina. Nessas intermináveis translações, a obra poética de Dora se constrói no lugar complexo do intervalo, nesta zona de indefinição que não se deixa dizer porque se deixa atravessar, do início ao fim, como outrora acontecia com o Anjo em Rilke, pela presença de Kore, a menina indizível que confunde e indetermina, habitante por excelência do *entrelugar*. De dentro desse espaço de indefinição entre uma coisa e outra, onde borram-se as fronteiras, sua obra se revela, antes de tudo, testemunho e fruto da modernidade poética em um indiscutivelmente belo desfile em que sobrevivem, uma a uma, as imagens do passado, tornando novamente possível, de dentro da devastação e carência de nosso tempo, esse diálogo, tão antigo e tão novo, com o invisível.

No Princípio, o Poema:

Voz e partitura

cantavam-se.

Ouviam-no

longínquas estrelas.

A solidão

não nascera

nem vales verdes

nenhuma flor ou pássaro.

Os deuses despertaram.

(SILVA, 2009)

Referências

- ADORNO, Theodor W. “Discurso sobre lírica e sociedade” in: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009
- _____. *Ideia da Prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999
- _____. “O fim do poema”. Trad. Sérgio Alcides in: *Cacto*, 1, agosto, 2002
- _____. *El reino y la gloria*. Trad. Antonio Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2008
- _____. “Aby Warburg e a ciência sem nome” in: *Arte & Ensaios*, 19, 2009
- _____. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bienal)
- AGAMBEN, Giorgio; FERRANDO, Monica. *La muchacha indecible*. Trad. Ernesto Kavi. Madrid, Espanha: Sexto Piso, 2014
- BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida moderna. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010 (Coleção Mimo, 7)
- BENJAMIN, Walter. “Teoria do conhecimento, teoria do progresso” in: *Passagens*. Trad do alemão: Irene Aron; trad do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. “A palavra sagrada de Hölderlin” in: *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Ed. Rocco, 2011
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia grega, vol. II. 21ª ED. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- CALASSO, Roberto. A literatura e os deuses. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. “Subjetividade e experiência de leitura na poesia lírica brasileira contemporânea” in: Célia Pedrosa e Ida Alves (org.) *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008
- CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2007
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985.
- CANNABRAVA, Euryalo. “A experiência poética em Andanças de Dora Ferreira da Silva” in: SILVA, Dora Ferreira. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999
- _____. “Uma Via de Ver as Coisas”. in: SILVA, Dora Ferreira. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999
- _____. “Decisão poética em Dora Ferreira da Silva” in: SILVA, Dora Ferreira. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999
- CESAR, Constança Marcondes. *O Grupo de São Paulo*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da

- Moeda, 2000
- _____. “As grandes deusas na poesia de Dora Ferreira da Silva”. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999
- _____. “O poeatar pensante de Dora Ferreira da Silva”. in: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- CORRAL, Luis Díez del. “Estudio preliminar” in: HÖLDERLIN, Friedrich. *El Archipiélago*. Madrid: Alianza Editorial, 2001
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. 1ªed. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007
- _____. “Sous le regard des mots”, in: Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, Paris: Publications de l’Institut d’Allemand, 2004.
- FLUSSER, Vilém. “Nascimento do poema” e “Dora Ferreira da Silva” in: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999
- FREITAS, Enivalda Nunes e. “Prisioneira de um mito: Perséfone em Dora Ferreira da Silva” in: Enivalda Nunes Freitas e Souza e Soraya Borges Costa (org.) *Reflexos e sombras: arquétipos e mitos na literatura*. Goiânia: Cãnone Editorial/Belo Horizonte: FAPEMIG, 2011.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curioni e Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GALVÃO, Donizete. Entrevista de Dora Ferreira da Silva. São Paulo, Revista Cult, maio 1999.
Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp5.html>. Acesso: 10 de setembro de 2012.
- HEIDEGGER, Martin. “Hölderlin y la esencia de la poesía” in: *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. 2º ed. México: FCE, 1973
- _____. “Y para qué poetas?” in: *Caminos de bosque*. Trad. Helena Cortés e Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 2010
- HERÁCLITO. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Trad. Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus, 2012
- HÖLDERLIN, Friedrich. *El Archipiélago*. Tradução e estudo: Luis Díez del Corral. Madrid: Alianza Editorial, 2001
- JUNQUEIRA, Ivan. “Ritmo Semântico”. in: SILVA, Dora Ferreira. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- JUNG, C.G. *O Espírito na arte e na ciência*. Trad. Maria de Moraes Barros. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985
- _____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Dora Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000
- _____. “Sobre as relações da psicologia analítica com a obra de arte literária” in: *Seelenprobleme der Gegeneart*. Zurique, 1932
- KUJAWSKI, Gilberto de Mello. “Poemas da estrangeira” in: SILVA, Dora Ferreira. *Poesia*

- Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999
- MAN, Paul de. “Poesia lírica e modernidade” e “História literária e modernidade literária” in: *O Ponto de Vista da Cegueira*. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 1999
- MOURÃO, Gerardo Mello. “Poesia Poeta Poema” (introdução a Dora Ferreira da Silva) in: SILVA, Dora Ferreira. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999
- MOUTINHO, Nogueira. “An-danças” in: SILVA, Dora Ferreira. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005
- NERY, Hermes Rodrigues. “Entrevista: Dora Ferreira da Silva A Fascinação do mito”. *Pen Azul*, dez, 1989 - <http://qqmedei.sites.uol.com.br/penazul/geral/entrevis/dora.htm>. Acesso: 10 setemb. 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva*. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad. Marco Antônio Casanova. RJ: Relume Dumará, 2003
- _____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. Jaco Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999
- NUNES, Benedito. “Recente poesia brasileira” in: *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- _____. “Dora Ferreira da Silva. Uma via de ver as coisas”. in: *Colóquio Letras*, nº 23, janeiro de 1975
- PAES, José Paulo. “A presença do sagrado numa obra sensível e plena”. in: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Trad. Dora Ferreira da Silva. 4º ed. RJ: Globo, s/d
- _____. *Os sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*. Trad e seleção Karlos Rischbieter e Paulo Garfunkel. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- SEABRA, José Augusto. “Talhamar”. in: SILVA, Dora Ferreira. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999
- SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999
- _____. *Hidrias*. São Paulo: Odysseus editora, 2004
- _____. *O Leque*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007
- _____. *Appassionata*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008
- _____. *Transpoemas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009
- SILVA, Agostinho da. “Carta de Agostinho da Silva sobre Talhamar”. in: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999
- SOUSA, Eudoro de. “Origem da Poesia e da Mitologia no Drama Ritual” in: *Origem da Poesia e da Mitologia e outros ensaios dispersos*. Portugal, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2000