

## POEMAS DE UM CERTO OCIDENTE: AS MITOGRAFIAS LÍRICAS DE DORA FERREIRA DA SILVA

Alva Martínez Teixeira (Universidade de Lisboa / CLEPUL)  
alvamenteixeiro@campus.ul.pt

RESUMO: Cientes de que uma mudança de ângulo interpretativo pode ajudar a alterar não só a nossa perspetiva analítica, mas muito especialmente a própria substância da nossa visão, nesta palestra pretendo apresentar uma visão panorâmica – e, portanto, necessariamente parcial (no duplo sentido deste adjetivo) – da obra de Dora Ferreira da Silva. Assim, este percurso de (re)leitura e análise crítica centrará-se basicamente nas mitografias resultantes da sua (re)elaboração lírica muito pessoal e do não menos particular *aggiornamento* interpretativo de uma certa e *varia* mitologia ocidental. Pretendi, principalmente, estruturar um duplo percurso crítico a partir tanto da apurada apropriação atualizadora quanto da exata reescrita poética dos mitos presentes na obra dorianiana: não só, ainda que de maneira preferente, dos mitos fundadores, sempiternos e omnipresentes, da Antiguidade, mas também de algum outro mito contemporâneo que, de maneira mais ocasional e insólita, nasce com as poéticas da modernidade ocidental, como, para só citar dois exemplos paradigmáticos, o da mitografia edificada por ela a respeito da urbe disforme, assim como o erigido em relação às afinidades eletivas de alguns dos seus *irmãos* e *irmãs de sombra* literários.

PALAVRAS-CHAVE: Dora Ferreira da Silva, poesia, mitologia, mitografias, urbe, filiação.

*L'explication orphique de la Terre, qui est le seul  
devoir du poète, et le jeu littéraire par excellence.*  
(Stéphane Mallarmé)

No poema intitulado «Canto órfico», Carlos Drummond de Andrade, com os versos “Orfeu, dividido, anda à procura/ dessa unidade áurea, que perdemos” (ANDRADE, 2010, p. 403), define com precisão poética os parâmetros em que Dora pratica uma transcendência sacro-poética quase sistemática. Transcendência que, apesar da potência estetizante da sua arquitetura sonora complementada pela visualidade, não se permite qualquer diversão, porque o ‘orfismo’ dorianiano, contemplando – isto é, vendo e entendendo – a natureza simbólica e cognoscitiva que a palavra poética leva consigo, em busca da compreensão do mundo, enuncia a verdade secreta mítico-filosófica, indizível desde a razão, de que o seu canto é profeticamente depositário.

No conjunto singular – que é, ao mesmo tempo, plural – da sua poesia, Dora Ferreira da Silva promove, com a singeleza complexa da sua expressão poética sacralizada e com maior ou menor contundência, tanto uma espécie de drummondiana “memória dos deuses” (ANDRADE, 2010, p. 381), sempre aliada a um delicadíssimo exercício imagético, quanto, em especial, o *aggiornamento* propositado das divindades, dos lugares e dos temas helenizantes. E essa rememoração atualizadora constitui um contributo basilar – mas não único – à compreensão literária e ontológica da existência e do constante e intemporal humano, que, aliás, a poeta persegue com grande coerência.

Todas essas lembranças do legado grego funcionariam, na verdade, como “as lápides do mundo morto” da emblemática composição «Órfica», pois, de facto, aquilo que evoca o mundo da cultura helénica na contemporaneidade, depois do seu apagamento e fossilização, é a “tumba do passado” (SILVA, 2004, p. 30), ocultando o valor sacral e ritual desses vestígios

de uma mitologia rica que, na sua complexidade originária, era parte da religião e do ensinamento sobre a natureza do mundo e as suas origens.

Esta situação de perda nasce, como sabemos, no *impasse* e na rutura existentes entre o pensamento de Sócrates e Platão, a partir do qual a verdade deixa de estar no *aparecer*, na revelação, na experiência física e passa a estar na ideia. Isto é, perde-se a identificação total e transparente do mundo natural e do mundo espiritual, do natural e do sobrenatural, experimentados como um todo indivisível. Este processo de intelectualização é o que hoje impede a acessibilidade completa à plenitude, que agora só é evocável como ideal e aspiração, através das ideias e dos símbolos, mas não da experiência direta, como nos revela, no poema inicial de *Hídrias*, a Sibila, personagem mitológica que possui poderes proféticos e, portanto, pertencente a esse mundo antigo e quase esquecido: “Foram-se os deuses da Grécia,/ só espelhos refletem espelhos, o eterno assim se dá e esconde” (SILVA, 2004, p. 28), diz-nos a Sibila.

É por isto que Dora decide recuperar a função sacral da arte, numa aproximação renovada sobre o real, devotando a sua escrita a uma procura dos valores da unidade e do conhecimento verídico e profundo dos mistérios ocultos na realidade.

O Vate, na conceção poética da autora, é um visionário que, inspirado pelos ecos desse mundo antigo, testemunha ainda a ligação entre o finito e o Infinito, entre as dimensões horizontal e a vertical da realidade, sendo nesta ‘revelação’ que descansa o carácter inovador e ousado, em termos éticos, temáticos, e também estéticos, da obra dorianiana.

O tempo presente provoca a consciência da quebra e exige o confronto terrível com ela, mas esta lucidez atroz sempre é mitigada pela esperança, situada num tempo antigo ou futuro. E este é exatamente o andamento de *Hídrias*, obra que, depois das advertências das vozes poéticas visionárias das primeiras composições, a respeito da dificuldade do canto que celebra o Ideal num mundo dividido, apesar do “passado sem presente” blanchotiano, traz o passado ao presente a fim de revelar e religar o leitor com esse mundo esquecido. Uma dificuldade consciente do canto, que, não por acaso, a escrita, como recomeço a partir dos desdobramentos do “duplo reino”, vai transformar em (in)utilidade (des)necessária, no metapoético «Nascimento do poema», do volume *Andanças*. Nele, a poeta afirma com rotundidade que

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 (SILVA, 1999, p. 39).

A autora – já desde as suas primeiras obras – com um especial aproveitamento do saber implícito e antecedente, à maneira de um paradoxal – por popperiano – *background knowledge*, para penetrar nas regiões que o pensamento convencional e o saber científico não cobrem, adotou a mitologia, por vezes sob uma perspetiva místico-religiosa à maneira de um certo Murilo Mendes, como um outro caminho poético espiritualista, confirmando o consabido prognóstico de Gilbert Durand, de que se a nossa cultura tem sido desmitificante, esta postura está prestes a se derruir.

São muitos os mitos mediterrânicos, os temas e personagens de não pequeno relevo concetual que, em geral, o conjunto da sua obra lírica e, em particular, *Hídrias* interioriza por serem matriz maior de um pensamento poético, que é universal e atemporal: alguns destes mitos de modo iterativo, como os que habitam, numa enumeração caótica, Orfeu, Euridice, Apolo, Perséfone, Ártemis, Hyacinthos ou Eco – por não falar dalgum outro que, a partir do

seu conhecimento arquetípico apuradíssimo dos mitos como reveladores do inconsciente coletivo jungiano, chega a ser, num sentido etimológico, (re)invenção *ex novo*.

Dora procura recuperar, numa atitude de lucidez recetiva, no âmbito poético brasileiro, novamente, a presença dos deuses e dos seus valores através do exercício do canto e da imersão no concreto, no mundo exterior em toda a sua complexidade. Esta perspicuidade liga-se ao pensamento de Heidegger, a partir da atenção à presença das coisas e do respeito pelo seu modo de manifestar-se no real, e de dizer-se.

Dora Ferreira da Silva não deixou de aprofundar nas possibilidades da imagem e da linguagem, atingindo, por um momento, a ilusão de que tinha dominado o tempo e fixado a essência do mundo. Neste sentido, constatamos a existência de diversos mecanismos retóricos, sendo o mais rudimentar deles, mas por isso também o exemplo mais evidente, as referências constantes ao campo semântico da visão – através do qual procura-se aparentar poeticamente que, como produto lógico desse processo criativo baseado na atenção e na revelação, a transição do mundo real ao mundo escritural consiste apenas num ato da percepção. Exemplo deste mecanismo seria a apóstrofe final da composição «Leto», onde o sujeito lírico interrompe o seu discurso e interpela o leitor, sublinhando a situação de desamparo de Leto, mãe de Apolo, após o nascimento deste: “Este abandono, tu o vês/ nas lágrimas de Leto, transparentes...” (SILVA, 2004, p. 31). Igualmente, outras amostras significativas deste procedimento seriam a menção da excecionalidade da cena “a nenhum olhar doada, senão às claras pupilas que a circundam” (SILVA, 2004, p. 32), descrita no poema «Ártemis» dedicado à irmã de Apolo, ou a abertura do poema «Narciso (I)»:

Lampeja o olhar que antes a toda beleza  
se esquivara. Es tu, Narciso,  
teu reflexo nas águas, ou a irmã  
do gêmeo rosto e forma? (SILVA, 2004, p. 38).

Por outro lado, os versos iniciais podem servir como exemplo paradigmático da diferença específica da atualização doriana dos mitos, não só por estar acompanhada da recriação parcial e, por poética, esperada a que, às vezes, são submetidos, mas, muito em especial, ora, como profunda conhecedora dos mesmos, pelas incorporações de aspetos significativos das suas versões ‘heterodoxas’, ou pela ‘presentificação’ poética de que os mitos se podem revestir – tanto por os mitos estarem presentes, quanto também por serem estes expressos no presente.

É deste modo que a partir da versão alternativa e a ‘explicação’ heterodoxa de Pausanias, se acrescenta à ortodoxia narcísica, com a dúvida e hesitante interrogação – não só retórica –, a figura da sua irmã gémea falecida. E, com ela, é facilitada, por um lado, a incorporação poética da velha paixão incestuosa, que sentia e sente por ela, e um maior grau de complexidade e indeterminação – “sem saber se és tu, ou quem queres ver” (SILVA, 2004, p. 38) –, assim como, por outro lado, se ‘presentifica’ e se dá a ver a matéria mítica, por meio do recurso ao diálogo entre a voz lírica e, através de Narciso, como sujeito mítico interposto, também com o leitor.

Já no que diz respeito à, por assim dizê-lo, ‘presentificação atualizadora’, resulta evidente a sua função (re)vitalizante do ponto de vista expressivo. Baste lembrar a transformação operada numa variante muito feliz do mito de Perséfone, a do poema intitulado «Hades», desde a sua publicação primeira em *Poemas da estrangeira* até à sua apurada versão definitiva em *Hídrias*. Nele, além doutras modificações de entidade na procura de uma maior atmosfera de ‘escuridão’, a voz que, inicialmente, (d)enunciava distante em terceira pessoa, acaba por (d)enunciar, implicante e próxima, numa segunda pessoa interpelante.

Enfim, retomando as composições dedicadas ao belo e orgulhoso Narciso, pela sua centralidade e implicações no discurso dorian, reconhecemos nelas o tema do fascínio e do

amor, do espelho (e da sombra) e da busca das imagens de si (e do mundo) e da alteridade, na frase ovidiana “iste ego sum” que pronuncia perante o seu refletir na água especular, um dos temas clássicos das artes plásticas, profundamente ligado ao exercício do olhar privilegiado nos poemas, mas radicalmente oposto da percepção poética profunda da realidade que a autora deseja transmitir, e que está enraizada no suplemento visionário com que o seu olhar foi privilegiado.

O personagem solitário de Narciso torna-se insensível ao mundo e renuncia à vida – essa vida que, na verdade, “Narcisse, n’a jamais commencé de vivre”, como afirmara Maurice Blanchot (1980, p. 193) –, movido pela enganadora beleza da superfície do lago, da mesma maneira, lembremos, que a sociedade contemporânea se inclinava, no poema inaugural de *Hídrias*, sobre a ilusória e superficialmente tranquilizadora imagem da realidade produzida pelo seu tempo, despida de qualquer complexidade, ideal ou aspiração: “[...] Foram-se os deuses da Grécia,/ só espelhos refletem espelhos, o eterno assim se dá e esconde” (SILVA, 2004, p. 28).

Por outro lado, em muitas das composições ‘mitográficas’, notamos uma modificação e revisão da mitologia, que é subtil, e que é duplamente operada pela inteligência poética contemporânea da autora. Vitalmente, enquanto poeta moderna, Dora procura aqueles elementos dos episódios e das figuras da mitologia mais compatíveis e propícios com uma leitura existencial profunda e, no entanto, implícita e necessariamente datada e humana, a fim de que esta permita o reconhecimento do leitor contemporâneo. Isto implicará, necessariamente, uma atenção que nela se torna fascínio pelos contrastes que apresentam os deuses, pelas suas falhas, virtudes e sentimentos, divinos também por serem humanos ou, por assim dizer, humaníssimos.

Dora harmoniza tacitamente o tempo mítico, o tempo real e o tempo subjetivo em diversas composições como, para só citar alguns exemplos, aquelas que abordam o mito de uma Ártemis, que tradicionalmente é considerada protótipo da donzela arisca, e que agora é retratada, na composição «Ártemis nua» – muito antes, romana «Diana nua» em *Andanças* –, como “Deusa em seu trono/ tímida e esquiva” (SILVA, 2004, p. 34). Ou, igualmente, seguindo este princípio ‘humanizador’, temos o retrato do nostálgico «Apolo Hiperbóreo», que “ama a distância além do inverno,/ onde não declinam a luz radiosa e os cantos” (SILVA, 2004, p. 37) ou acompanhamos o referido Narciso, em cuja efígie percebemos a atenção à minúcia de qualquer elemento que humanize o quadro, mesmo a respeito da morte, porque esta surge “consternada” (SILVA, 2004, p. 38), quando finalmente se decide a ir buscá-lo.

Aliás, nesta acurada representação dos sentimentos que domina o poemário, a autora estabelece inclusivamente certas variações significativas a partir da mesma cena, como acontece no caso dos poemas «Kóre (I)», «Kóre (II)» e «Perséfone», que apresentam, sob esta dupla denominação, variantes a respeito da referencial duplicidade que caracteriza Perséfone.

Enfim, esta evocação tripartida serve, aliás, para insistir e sublinhar a compreensão das composições desta obra como representação, mas também como interpretação e criação, porque isto significa que a poeta, que se inspira numa obra artística, neste caso concreto, nos mitos representados nas hídrias, está a oferecer-nos a sua própria e particularizada visão dos mesmos.

De acordo com esta ideia, devemos notar como Dora, a partir do “reino oblíquo difícil de alcançar” (SILVA, 2003, p. 95) – presente no poema «Uma vida inteira» da obra não por acaso intitulada *Cartografia do imaginário* –, concebe e cria outro relato, servindo-se de um conjunto de diferenças de ordem seletivo a respeito do mito, mais ou menos significativas, como poderia demonstrar, analógica e distintivamente, por exemplo, a composição «Perséfone» presente no *imago mundi* arquitetado pelo poeta carioca Henrique Marques-Samyn, na sua inspirada e terrivelmente lúcida obra poética *Estudos sobre temas antigos*, onde o espetáculo sobrenatural derivado da consciência do claro-escuro ontológico domina a

revisão dos mitos da retornante Perséfone, que “[n]ão é mais a mesma” (MARQUES-SAMYN, 2013, p. 43), ou de Orfeu.

É notável a mudança a respeito da perspectiva adotada por Dora que poderia evocar, mesmo que implicitamente, um ponto de vista diferente em relação às profundidades da condição humana, e não só; porque, além disso, como indicou com lucidez e clarividência a professora Enivalda Nunes Freitas e Souza, também, “[c]om duas forças se debatendo, Perséfone é a personificação do poema” (SOUZA, 2013, p. 89).

Enfim, digamos também que a sua poética pode ser condensada nas virtudes da contenção, da tensão e da atenção, no processo de apreensão e transformação literária do real através dos mitos. Mitos que, aliás, reabilitou na poesia moderna brasileira, não como factos estéticos, mas para recuperar deles um olhar e uma ética com as quais (re)presentar de novo o olhar abissal do mundo antigo sobre o universo.

De facto, esta poesia é um dos exemplos mais conseguidos de uma escrita transcendente que fala, com desenvoltura e em simultâneo, na primeira pessoa de singular para, por e desde a primeira pessoa do plural, e que defende a tentativa de compreensão do universo e do humano com um pensamento pleno, no qual se entrecruzam o concetual, o metafísico e o mitológico; isto é, Dora Ferreira da Silva situa-se, afinal, contra a consideração dos gloriosos embustes que referira o imanente Mallarmé do *Nada* e da *Beleza*.

No entanto, Dora não se limita, no seu discurso lírico, à onipotência desta conceção que atualiza os mitos fundadores e em que, diga-se de passagem, quase não há lugar para o sartriano pensamento do acontecimento. De facto, obedecendo à mesma exigência de esclarecimento que norteia esses mitos primordiais, aparece a reescrita e a apropriação de um outro mito necessário, uma outra forma de verdade, mas agora em modo mais contemporâneo; isto é, um *mito novo*, tal e como foi entendido por André Breton. Trata-se do mito da cidade, de que, em modo comparativo, falamos noutra lugar (MARTÍNEZ TEIXEIRO, 2015) e que consideramos um aspeto muito significativo qualitativamente, embora quantitativamente menor, no estudo da poesia da autora.

Como sabemos, o visualismo operante no discurso da poeta situa o leitor, de modo geral, no interior de um paraíso estranho, dominado pelo gosto por um panteísmo paisagístico maior, que se configura como espaço de inspiração. A partir da imagem do jardim, o canto da Natureza avança ao encontro da virgindade mais absoluta que acura a conceção do lugar natural como espaço para a reflexão e, principalmente, para o saber e para uma certa ascese, celebrada, entre outras, na composição «Itatiaia», pertencente ao volume *Poemas da estrangeira*, em que, sinteticamente se nos apresenta a floresta “bela e modesta/ em suas liturgias” (SILVA, 1999, p. 299).

Essa atitude contemplativa encontra-se sempre em movimento de uns textos para os outros, à procura desse *locus amoenus* revelador da potência evocadora dessa representação da paisagem em relação com a solidão e o seu valor como espaço de intuição das verdades últimas, corroborando, de modo definitivo, o princípio reclamado por John Berger de que “somente vemos aquilo para que olhamos. Ver é um acto voluntário” (BERGER, 1980, p. 12).

E nessa voluntariedade do ato, por oposição à consideração do espaço geográfico como algo limitado, relativo, determinístico e, em fim, de existência não mediata, a autora, como sabemos, centra geralmente o seu fazer literário nessa oposição panorâmica. Ao abrir a cortina da floresta e da Natureza domesticada, a sua literatura insere-nos, com frequência, na dimensão incomensurável. De facto, esse espaço ilimitado e orientado para o absoluto, não foi apenas o centro das suas pesquisas poéticas, senão também, como é sabido, vitais. A consagração à demanda do real enquanto essencialidade, o sonho de plenitude que dinamizaria a realidade, levou a autora a pôr em prática tanto o tópico horaciano do *fugere urbem*, quanto o, também humanista, *otium* ativo, no refúgio ameno e revelador da sua outra

casa do Parque Nacional de Itatiaia, numa experiência sugestivamente evocada no belíssimo e já referido poema «Itatiaia».

E, no entanto, esse espaço da Natureza não nos é apresentado na sua escrita como o lugar da perfeição imaculada, porque o ato voluntário do ver que a norteia é lúcido, rigoroso e exigente. A autora está consciente de que se isola esse espaço, ele ganhará uma certa dimensão de fantasmagoria, por representar o rejeitamento dos obstáculos da realidade à expansão ontológica, materializados, na sua obra, na artificialidade das cidades.

Neste sentido, no invocativo «Os poetas estão com medo...», de *Poemas em fuga*, encontramos a chamada aos “jovens poetas” ou “guerreiros e amorosos do ser” para que “detonem a palavra” para alcançar, perante o cidadão “mundo que se desmunda”, “novas configurações do imaginário”, “pois é sempre alegre/ o gesto criador, a palavra inicial” (SILVA, 1999, p. 401-402).

E assim, num primeiro conjunto de poemas, Dora apresenta-se, servindo-nos do paradoxal título do ensaio da socióloga Sherry Turkle, *alone together*, privilegiando, quase exclusivamente, o fragmento. Por isso, a autora apreende a cidade por partes, privilegiando só aqueles elementos representativos dessa vivência partilhada e estimulada da solidão, nomeadamente, a rua, espaço de (des)encontro coletivo por excelência. Trata-se de uma rua tomada como representação da totalidade urbana e como símbolo plural das suas *flâneries* heterodoxas, entre os homens, entre a terra e o céu e na procura da “paisagem secreta” (SILVA, 1999, p. 67) da condição humana.

No poema «Porto Alegre», a autora compendia essa percepção de, como estrangeira na cidade, ‘ter por única certeza a sabedoria da incerteza’ – como disse Milan Kundera –, e esta convicção paradoxal é exprimida com absoluta clareza no itinerário que a move entre o plano físico dos bairros e psíquico dos sentimentos, de ‘Serenidade’ e de ‘Tristeza’ (SILVA, 1999, p. 66-67).

O tom meditativo e melancólico que permeia esses ‘poemas silenciados e em fuga’ pode levar-nos a um engano: a associar a atitude lírica à frieza e à abstração distante, mas os versos de «Apagadas as luzes», na sua variação do mesmo motivo negam de modo inequívoco esta suspeita pelo entusiasmo perante a “comunhão” experimentada “com a legião cansada/ dos anjos daquele dia”, num “ônibus de luzes apagadas” – “barco sacolejante de operários” (SILVA, 1999, p. 354-355).

A cartografia citadina traçada por Dora nalguns dos seus poemas é dominada, quase em exclusivo, pela apreciação do belo-horrível. Dora revela-se uma leitora ultrasensível (no sentido fotográfico) do seu tempo, através da harmonia do realismo plástico nas imagens e do seu transbordamento simbólico. Assim, a poesia torna-se agora, em certa medida, ‘diagnóstico epocal’ nietzscheano, dissecação do seu tempo e de uma distorcida experiência da humanidade.

E, conseqüentemente, essa intimidade invulgar com a experiência da paisagem burguesa é colorida por imagens sombrias, como demonstra a profunda experiência de cumplicidade, estabelecida a respeito da urbe no poema «Vespertino».

No entanto, a par do *locus horribilis* traçado através do universo de *afectos* e de *objetos*, a urbe é retratada sob uma outra luz que a humaniza e que apresenta uma possível esperança para a degradação urbana. Essa luz corporiza-se, de maneira especial, através da “solitude essentielle” blanchotiana, representada pelos seres humanos naturais e para-angélicos que povoam alguns dos versos e das ruas traçados pela autora. A título de exemplo, podemos citar o “mendigo das rosas”, “bailarino, atrás dos automóveis”, que figura uma via de possível religação através do “gesto litúrgico” da “oferenda das rosas”, com a “vida em concerto que interrompe o tráfego” (SILVA, 1999, p. 77-78).

O tema de uma natureza idealizada, tragicamente sufocada pelo betão da cidade e só repostada e religada por anjos fronteiriços, também está presente em «Vendedores de palmas»,

de *Jardins (esconderijos)*, poema em que eles oficiam “o mesmo culto (num mundo de abutres)” (SILVA, 1999, p. 160), sublinhando, mais uma vez, a complexidade do diálogo entre passado e presente, entre pureza e adulteração.

A focagem de uma certa natureza, situada agora também na cidade, aumenta a experiência literária e transcende o automatismo simbólico do *‘paradise lost’* e da vertigem da experiência da urbe ‘tentacular’, porque nesse pouco ‘admirável mundo novo’ a visão distópica relativiza-se graças a uma medida visão esperançada.

Pode servir como uma primeira mostra desta cisão o poema «Sol no Ocidente», de *Uma via de ver as coisas*. Nele, como “remédio possível”, “das ruínas fumegantes, das cisternas do Nada./ Entre os degraus dos templos a erva recomeça”, pois “no silêncio há ecos” e na civilização, interstícios: “há o Yoga, o xadrez, o ruído além da música/ e o recurso derradeiro da docilidade/ branda agonia que deixa ser o que será” (SILVA, 1999, p. 76).

O olhar procura, portanto, reunir, provas da dimensão encantatória ainda presente no humano, provas que evocam ainda o sagrado da Natureza, opostas ao caos civilizacional, como demonstra o esplêndido e contrapontístico poema «Domingo no Ibirapuera».

Pode-se comprovar, portanto, como a claridade da palavra de Dora Ferreira da Silva é uma claridade arcaica que admite a escuridão e a confronta, penetrando no labirinto urbano para encarar o touro. Assim, no andamento do processo comumente aceite como regulador da arte que celebra o ideal, isto é, a passagem de um tempo presente que provoca uma consciência da quebra, rapidamente esquivado através da esperança situada num tempo antigo ou futuro, a escritora decide repartir a atenção entre os dois tempos, num exercício que enfatiza a necessidade de coragem na procura da religação.

Nestes parâmetros, é consensual a ideia de que os livros de Dora confinam ao Oriente com os textos da mitologia clássica e a Poente com as obras filiadas à tradição órfico-rilkeana.

Aliás, numa perspectiva mais vasta, o acontecer biográfico e dos círculos filosófico-intelectuais em que Dora Ferreira da Silva se (con)formou, assim como do extraordinário exercício de tradução que realizou – além do mais tardio dos poetas místico-religiosos San Juan de la Cruz ou Angelus Silesius – das *Elegias de Duíno* de Rilke ou das *Memórias, sonhos e reflexões* de Jung – e, com maior ou menor intensidade, de outros poetas como Lawrence, Eliot ou Saint John Perse –, reforçam o seu inserimento lírico órfico-rilkeano e tornam *idée reçue* a sua instalação no pensamento mítico jungiano.

Essas influências, sendo reais e efetivas, limitam, em certa medida, o completo entendimento de uma obra, como a de Dora, que, frequentemente, dilui as referências e filiações. Uma obra, aliás, que, significativamente, constesta a ameaça dessas influências se tornarem num *mirage des sources* – aquele de que Maurice Blanchot já falou a respeito de Lautréamont –, pois certos poemas compostos ao longo do seu percurso literário sugerem um movimento discordante desse efeito de refração restrito pelos limites de uma moldura, vasta e admirável, é verdade, mas igualmente limitadora.

Assim, temos diversas composições semeadas nos seus poemários que modulam um outro canto evocador de harmonias poéticas de segundo grau e, nalguns casos, de certo modo surpreendentes e/ou intempestivas, que suspendem o mecanicismo do nosso olhar e que alargam, ainda mais, a nossa percepção do caráter orgânico e variegado do pensamento poético da autora.

Nesses poucos, mas muito significativos, poemas, a poeta decidiu recriar a efigie literária de vários autores em exercícios de admiração quase antropofágicos – não no sentido iconoclasta da vanguarda, mas sim naquilo que, na proposta oswaldiana, eles têm de reconhecimento-apropriação sincero das virtudes alheias –, e que, na textualidade dorianiana, parecem evocar o princípio de que o grande pensamento poético se alicerça numa leitura que abre espaço para o Eu.

É desta perspectiva que partiremos no estudo, necessariamente muito parcial – até por nos limitarmos à literatura, tendo exemplos também da música e da pintura –, desta vertente da poesia, como possibilidade de reconhecer na imagem dos outros o próprio reflexo da autora.

Enfim, nessa harmonização de contrários, ou quando menos de contrapontos, que se compõe de visões artísticas de natureza diferente, mas que se aglutinam pela sua excelência, a autora imagina mais uma mitografia, porque se a Arte permitir o politeísmo, estes diversos escritores – mas também, insisto, músicos e pintores –, gozam de uma posição especial – quase ‘divinal’ – na hierarquia dos poetas ‘consagrados’ no Olimpo da autora.

Um Olimpo que parece reger-se pelo princípio exprimido por Carlos Drummond de Andrade – um dos autores merecentes de estar no concílio dos deuses – a respeito dos exercícios de admiração em que afirma: “[n]unca vi metro para medir poeta, e espanto-me quando alguém procede a essa medição. Comparando qualidades e temperamentos tão diversos. Minha capacidade de admirar exclui o confronto” (ANDRADE, 1985, p. 114).

Trata-se de uma aposta na literatura, especialmente na poesia, crítica, distanciada tanto da ilusão da idealização e da pureza mais ingênuas, quanto da descrença niilista, uma poesia que renega igualmente do confessionalismo e da mera abstração.

Somos situados, assim, perante uma linhagem que parte do fôlego eterno desta obra, aliado ao princípio de que a grande escrita é sempre reescrita ou revisionismo, citando, por exemplo, John Donne, Santa Teresa ou Emily Dickinson, e que, entre outros vários avanços e desvios, acaba por completar-se com a reconstrução de uma vanguarda melancólica, de riso amargo e subversivo, como a de Ezra Pound, Clarice Lispector ou o próprio Drummond.

Este percurso sinuoso, que, dadas as limitações de espaço, vou condensar nalguns exemplos, pode ser iniciado com o primeiro dos autores laureados: Guimarães Rosa, representante das mais altas virtudes da imaginação ligada ao fantástico e criador de uma das maiores e melhores respostas a uma das grandes questões da literatura contemporânea: onde pode ir a ficção depois do romance realista (SCHOLLES, 1967, p. 11).

Em «A Guimarães Rosa», que é um poema de *Andanças*, Dora evoca a “Estória” memorável e paradigmática de Rosa, tornado “quiromante do Sertão” graças às ações memoráveis dos seus heróis, épicos e contraditórios, dominados pelo sentimento obscuro de participar de maneira essencial da vida, vista como parte fulcral do Todo, um Todo condensado nesse sertão, cuja exploração lhe permite traçar “o mapa completo da vida/ em cartografia” (SILVA, 1999, p. 66), cartografia, como sabemos, insistentemente procurada por Dora de maneira diferente na sua poesia.

Daí o valor paradigmático do seu denominado significativamente “Poema”, apresentado ao leitor como equivalente do universo, que Dora caracteriza pelo movimento do “grande desabrigo/ que começa e recomeça”, pois a sua é a “[e]stória que sempre ouvimos/ contando o que não se acaba” (SILVA, 1999, p. 66). E essa incomensurabilidade explica, muito provavelmente, uma segunda tentativa de estabilizar a essência esquiva do autor em «Fotografia de Guimarães Rosa», publicada no volume *Jardins (esconderijos)*, onde Dora relê a sua obra, num novo exercício de admiração, fundamentado, mas onde, ao regressar à discursividade, as certezas mudam.

Este exercício de admiração exigente, torna-se ainda mais admirável e fascinante se pensarmos que o ‘problema’ da ‘imensidão’ do sertão rosiano que a nossa poeta enfrenta era, na altura, um mapa que carecia de coordenadas suficientes, porque se tratava de um ‘clássico contemporâneo’ e, mais ainda, de um clássico brasileiro, e, portanto, como o autor de *A vida passada a limpo* ou, de outro modo e em sentido lato, a própria Dora Ferreira da Silva, inovador, imprevisto e heterodoxo, mesmo num caso tão extraordinário quanto o brasileiro. Um caso, como sabemos, presidido e inspirado por uma certa ‘tradição da antitradução’, regida, para só citar três exemplos lembrados por Dora, por figuras tão pouco ortodoxas

quanto Rosa, Drummond ou Clarice, todos eles criadores de grandes escritas, mas como Machado de Assis, o grande patriarca dessa heterodoxia brasileira, nunca de grandes escolas.

Enfim, essa associação desperta na nossa imaginação leitora lembranças, entre outras possíveis, em primeiro lugar, da textualidade dorianana, porque a sua beleza e grandeza reside também, em parte, nos silêncios, nos *non-dits*. Um silêncio condensado na silente errância e na também muda recusa do “ser desenganado” (ANDRADE, 1998, p. 121), que vaga e dolorosamente palmilha a pedregosa estrada de Minas na memorável recriação de «A máquina do mundo» – que talvez se insinue também neste poema –, assim como da lição tirada dos olhos incuriosos e lassos que desdenhavam “colher a coisa oferta” (ANDRADE, 1998, p. 124) que se abria gratuita ao seu engenho. O eloquente silêncio declinante do sujeito drummondiano – em sintonia com a abertura mais abrangente da mudez só aparente das entrelinhas da escrita deste ‘fazendeiro do ar’ – legitima a sua pertença à inesperada linhagem dos heterodoxos dorianos, pela mistura de uma concepção clássica de recusa à poética do banal, do quotidiano e de um posicionamento moderno do ponto de vista metafísico, pela assunção da crise do sujeito e pela negação de ideais como a Verdade ou a Beleza da *poiesis* das escolas clássicas.

Lembremos, para citar só mais um exemplo que torna ainda mais admirável a harmonização de contrários que preside a relação intra-poética de Dora e Drummond, o castigo imposto a uma Vénus rebaixada sem recato à condição de paciente do poeta-pedicuro em «Oficina irritada». Nesse impecável exercício de auto-poética, como sabemos, em nome da falta de harmonia de uma poesia que já não é feita para a contemplação e o deleite, a Vénus é-lhe retirada a grandiosidade, por exemplo, da pintura renascentista – numa imagem que inevitavelmente vem à cabeça quando ouvimos o nome desta figura da mitologia romana e que, aliás, num encadeamento de ideias *ad hoc*, fez-me pensar na descrição sensual, que privilegia o lado solar do erotismo e o ideal opulento de beleza, presente, entre outros, na impressionante plasticidade do retrato de Afrodite, que é arquitetado como uma esteira de ascendência marítima em *Hídrias*.

Enfim, Drummond é um heterodoxo por levar a sério os mitos clássicos – aglutinados sob o signo da possibilidade do sujeito-demiurgo face ao real – como uma dimensão irrecusável – mas impossível, ideal – da experiência humana, e ressignificá-los através do humor e da ironia. E quanto a Dora? Como se poderia filiar esta autora de dicção clássica a essa linhagem da divergência? Pensemos que, de certo modo, a nossa poeta pode ser vista como uma autora tão transgressora quanto Drummond, porque, afinal, num movimento oposto ao drummondiano, ela retoma e completa, de modo inesperado, um círculo que na literatura brasileira foi quebrado pelos românticos.

Como sabemos, Dora é lembrada como a grande cantora dos mitos clássicos na poesia brasileira contemporânea. E não é pouca coisa que se diga, num sistema literário onde o ‘olhar obliquamente vertical’ – como denominara Michel de Certeau o esboço analítico que exige qualquer reflexão sobre a contemporaneidade – dos intelectuais oitocentistas identificou como um dos problemas essenciais da autonomia literária brasileira a dialética entre nacionalização e imitação da escrita, materializando-se esta última para eles no cultivo da mitologia.

Enfim, perante o esplendor terrível da herança cultural grega sentido pelos autores românticos, Dora reestabelece, de modo reto e definitivo, os laços cortados com a Hélade nos primórdios da Literatura Brasileira moderna, e reabilita os mitos na poesia contemporânea, não como factos estéticos, mas para recuperar deles um olhar e uma ética com os quais (re)presentar de novo o entendimento visionário e abissal do mundo antigo a respeito do universo e, igualmente, a consciência da quebra própria da modernidade.

E dessa assunção natural e entranhada da dimensão mítica, própria da matriz cultural ocidental a que o Brasil, entre outras, historicamente se filia, deriva a amálgama lúcida e

atrevida da compreensão da desagregação e, simultaneamente, da sua contestação, que leva à autora a uma notável (e segunda) originalidade, ao recusar a originalidade ‘convencional’ que frequentemente persegue o escritor atual, isto é, a da recriação ou (re)utilização distorcida e novidosa dos mitos (GARCÍA GUAL, 2014, p. 172).

Trata-se de uma recriação que é multimoda e que Dora parece admirar nos versos de Drummond, mas que também deixa espaço para a – tão drummondiana – ironia na lembrança bem-humorada da leitura do *Ulisses* de Joyce em «Ulisses e o inseto». Trata-se de uma composição, presente na obra *Jardins*, em que num verão “pungente” e de pungentes questões, a apreciação do livro é interrompida por causa da inesperada e amena irrupção do real, materializado nos “olhitos facetados” de um inseto que pousou numa página do livro, finando a leitura “na página duzentos e tanto...” (SILVA, 1999, p.151).

Com Montaigne, considerando que formar ideias, que pensar, é sempre *penser ailleurs et à autre chose*, a partir de um entendimento particular e original dos mitos e dos seus ensinamentos, Dora contesta, nalgumas das suas homenagens, essa visão estática da sua própria efígie literária, imaginada a partir da função de guardadora, de protetora literária face a uma certa modernidade.

Assim, Dora denomina Drummond “poeta grande/ guia e professor” (SILVA, 1999, p. 377-378), enquanto evoca o excesso da poesia de Jorge de Lima, no poema «Praça com árvore», de *Uma via de ver as coisas*. Nele, dos encontros com o poeta, lembra como “[p]or si se abriam as janelas/ para seus poemas passarem” (SILVA, 1999, p. 83), na impossibilidade de a vastidão e a força desse pensamento poético, de vagos contornos religiosos, meditativos e metafísicos, ficarem confinadas ao espaço de uma sala.

Isto não significa, é claro, que Dora não prolongue esse aplauso continuado durante séculos que os grandes autores têm dedicado às obras mestras. A autora revela-se também nesta vertente da sua poesia – como era de esperar – uma poeta de lealdades clássicas, alargando uma interessante matriz crítica em que as noções de excelência, classicismo e desconformidade se encontram estranhamente misturadas.

A título de exemplo, além das consabidas filiações à poesia de Rilke ou Hölderlin, Dora explicita a sua admiração por Santa Teresa ou John Donne. A perceção da literatura está orientada aqui mais uma vez, pela procura de um entendimento espiritual e metafísico profundos, como demonstra a exemplar construção contrapontística do poema «A John Donne I».

Vemos como a autora relativiza, neste e também no segundo dos poemas dedicado ao autor, a “vida boêmia” de Donne – num movimento de ‘reabilitação’ literária que também está presente no poema «A Ezra Pound» a respeito da sua polémica figura pública –, minimizando a fase de galanteio do poeta inglês: “pobre sucedâneo/ do que em ti era grito espontâneo” (SILVA, 1999, p. 381), sem no entanto silenciar os versos, contemporâneos dessa fase, mais fisicamente urgentes e mais altamente retóricos do autor. No entanto, dessa figura dual, a poeta prefere a fascinante poesia devocional, o deslumbramento perante uma poesia difícil, por ser muitas vezes irresoluta do ponto de vista intelectual, no difícil confronto com o tema da morte, presente no poema, ou, igualmente, da dúvida religiosa e da procura da fé.

Nestas composições percebemos como a poeta experimenta a maravilha de aprender os seus anseios também em poemas alheios, numa descoberta que é, ao mesmo tempo, insistimos, auto-descoberta, imune ao sentimento de ameaça e à famosa angústia da influência (BLOOM, 1991, p. 39). Nos versos de Dora parece ecoar a recusa estranha e otimista de Milton ou Goethe de olhar o passado poético como obstáculo a uma nova criação, pois todos eles absorvem os precursores e os ‘precursores *a posteriori*’.

É assim que, movida por um sentimento de encontro excepcional, alimenta uma nova relação de filiação a respeito dos autores do passado. Durante séculos, dos filhos de Homero

aos filhos de Ben Jonson, a influência poética foi descrita como uma relação filial. Mas, na poesia de Dora, acabamos por ver que a relação poética é outra: mais do que filiação, é amizade e fraternidade, como ela própria afirma nas duas composições intituladas «Amigos amigas», de *Poemas em fuga*, onde explicita, mais uma vez, diversas relações intrapoéticas num *name dropping* sugestivo que rememora, entre outros, Blake, Poe, Emily, Rimbaud, Yeats ou Hölderlin, não se esquecendo, na segunda das composições, «Amigos amigas II», da compreensão da literatura *in toto*, ao lembrar também, como “num friso do Parthenon” (SILVA, 1999, p. 378), os personagens do *Morro dos ventos uivantes* de Emily Brontë.

E essa mesma confraternização estava já presente no poema «A reclusa» de *Jardins*, onde a voz poética afirma: “Entre as irmãs/ és tu – Emily –/ que vejo no jardim” (SILVA, 1999, p. 138), sublinhando novamente a intimidade com uma poesia cuja tensão dramática procede, frequentemente, da dúvida religiosa, da mistura de rebelião e reverência espiritual, filtrada agora pelo olhar puritano dessa “reclusa” que é imaginada no seu próprio jardim.

De modo semelhante, deparamos neste volume com outras homenagens concebidas à maneira de poético e bucólico encontro e/ou comemoração, como a protagonizada por Clarice, mais uma extraordinária recriadora do *topos* do *ubi sunt*, que, como nos diz o sujeito lírico, “[...] Preferiu a sede/ e sorveu a morte em transparente cálice” (SILVA, 1999, p. 178).

Este tributo é precedido, em parâmetros escriturais semelhantes, pela rememoração de Cecília Meireles – de novo uma poeta debruçada sobre a própria interioridade e, vigilante, também a respeito da transcendência, mas cujos versos transmitem uma invulgar capacidade para com-padecer e abstrair.

Enfim, independentemente da estirpe da Musa de cada poeta, em todas estas rememorações disseminadas na obra de Dora Ferreira da Silva, está sempre presente uma renovação admirável e um esplêndido enriquecimento da sua mesma identidade: a de uma poeta sempre fiel a si própria, à margem dos *standards* estéticos preponderantes e da *labilità temporale* com que Gillo Dorfles caracteriza os nossos tempos, como também acontece com as invulgares vozes literárias evocadas, que acima das guinadas antipetrarquistas ou vanguardistas, representam vias possíveis de um saber intuitivo e atemporal inconformado.

Enfim, acreditamos que as intuições partilhadas entre grandes poetas contribuem para a construção dentro da poesia de Dora de uma nova e significativa mitografia ou, se quisermos, de um Grande Poema à maneira que Shelley o imaginou. Ou seja, um poema em sempiterno progresso e criado a partir de poetas de todos os tempos, mas agora inserido num movimento envolvente e apropriador. Movimento semelhante à ideia eliotiana da importância dos poetas mortos nos progressos dos sucessores que, necessariamente, criariam o conhecimento dos seus precursores segundo as necessidades dos vivos. Consequentemente, um movimento semelhante, igualmente, à visão borgesiana da criação dos próprios precursores, criação que, como dizia o mestre argentino, modifica a nossa conceção do passado e do presente, como modificará o futuro, iluminados todos eles nesta poesia pela luz de um pensamento profunda e simultaneamente auto e heterorreflexivo.

Tendo consciência de que tudo o que diga será necessariamente pouco esclarecedor, finalizo já esta digressão heteróclita e condensada, na qual provavelmente não consegui fazer evidente *nihil novum sub sole* a respeito da obra de Dora Ferreira da Silva, apesar de ter acompanhado a poeta como verdadeira mestra e renovadora do género mitológico clássico em âmbito brasileiro – por ser a sua menos uma interrogação da Antiguidade pelo presente do que uma interrogação do presente pela Antiguidade –, a despeito de ter assinalado a sua complexa apropriação do ‘novo mito’ da cidade conturbada numa modernidade entendida, à maneira heideggeriana, como ‘época da subjetividade’, e ainda que, finalmente, tenha constatado o estabelecimento de um significativo e intencional mapa de afinidades eletivas entre os literatos que libertam a expressão lírica do engessamento do conveniente, distanciando os

conteúdos poéticos da consabida ‘dissonância ontológica’ de que, a respeito de Mallarmé, falara o ensaísta Hugo Friedrich.

Enfim, temos para nós, que a nossa aproximação guliverizada à singular (e plural) mitografia lírica de um certo e propositado Ocidente, por meio de alguns *exempla* significativos da obra de Dora Ferreira da Silva, faz com que necessariamente concluamos afirmando, além da sua inegável beleza, a magistral e ímpar edificação poética da mesma: magistral na sua diversidade e na sua obstinada correção da “miopía espiritual”, de que falara Octavio Paz (1996, p. 44), e ímpar no seu apagamento teimoso de certos e repetidos ídolos concetuais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Claro enigma*. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Nova reunião – 23 livros de poesia. Volume I*. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Lisboa: Cotovia, 1991.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *Historia mínima de la mitología*. Madrid: Turner, 2014.
- MARQUES-SAMYN, Henrique. *Estudos sobre temas antigos*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2013.
- MARTÍNEZ TEIXEIRO, Alva. *Ruínas fumegantes, cisternas do nada – A invulgar intimidade com a experiência da cidadina paisagem burguesa na poesia de Dora Ferreira da Silva e Sophia de Mello Breyner Andresen*. In: MARTÍNEZ TEIXEIRO, Alva; HEINNRICH, Dirk-Michael; AGUIAR Giancarlo de (coord.): *Vicente e Dora Ferreira da Silva – Uma vocação poético-filosófica*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2015 p. 101-126.
- PAZ, Octavio. *Sombras de obras. Arte y Literatura*. Barcelona: Seix Barral / Biblioteca de Bolsillo, 1996.
- SCHOLES, Robert. *The fabulators*. New York: Oxford University Press, 1967.
- SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Toopbooks, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Cartografia do imaginário*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Hídrias*. São Paulo: Odisseus, 2004.
- SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. *Flores de Perséfone – A poesia de Dora Ferreira da Silva e o sagrado*. Goiânia: Cãnone, 2013.