

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

PRISCILLA DA SILVA ROCHA

**MITOS GREGOS: O TEOR SAGRADO DAS *HÍDRIAS* DE DORA FERREIRA
DA SILVA**

UBERLÂNDIA

2009

PRISCILLA DA SILVA ROCHA

**MITOS GREGOS: O TEOR SAGRADO DAS *HÍDRIAS* DE DORA FERREIRA
DA SILVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária

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

UBERLÂNDIA

2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R672m Rocha, Priscilla da Silva, 1981-
Mitos gregos : o teor sagrado das Hídrias de Dora Ferreira da Silva /
Priscilla da Silva Rocha. - 2009.
109 f.

Orientadora: Enivalda Nunes Freitas e Souza.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Silva, Dora Ferreira da, 1918 - 2006 - Hídrias - Crítica e interpretação - Teses. 2. Mitologia na literatura - Teses. 3. Poesia brasileira - Teses. I. Souza, Enivalda Nunes Freitas e. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)

PRISCILLA DA SILVA ROCHA

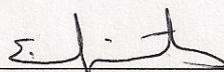
**MITOS GREGOS: O TEOR SAGRADO DAS *HÍDRIAS* DE DORA FERREIRA
DA SILVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

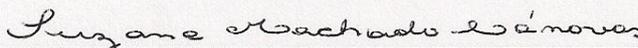
Área de concentração: Teoria Literária

Uberlândia, 28 de agosto de 2009

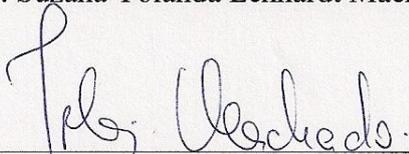
Banca Examinadora:



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



Prof^ª. Dr^ª. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Canovas – UFG



Prof^ª. Dr^ª. Irley Margarete Cruz Machado – UFU

Para Mamãe. Companheira nos momentos de escrita solitária,
nos de angústia profunda e também nos de alegria por cada
pequena conquista. À senhora todo meu amor.

AGRADECIMENTOS

Àquele que vive em mim, Jesus. Fonte de toda graça, pela qual sou livre e na qual encontrei inspiração, não só para escrever, mas para viver em lirismo constante, ainda que existam percalços.

À Mamãe. Pelo amor incondicional, os cuidados ilimitados e a permanente presença. Por ter me motivado nos momentos em que pensei em desistir e por me dar a certeza de que estará sempre ao meu lado. Por ser uma professora que ama e orgulha-se de sua profissão, movendo em mim o desejo de seguir trilha idêntica, apesar dos empecilhos.

Ao Papai. Por acreditar em mim e por me ensinar o caminho da realização de sonhos, mostrando-me que dele fazem parte dificuldades e obstáculos, mas que todos podem ser vencidos se o anseio pelo alvo for maior que o medo de não atingi-lo. Ter a certeza do seu amor por mim ajudou-me a dissipar todos os temores.

Ao meu irmão Joaquim Júnior. Pela amizade que o fez vibrar comigo em todas as minhas vitórias, fossem elas grandes ou pequenas. Por acreditar nos meus sonhos e se orgulhar de mim até quando eu mesma não era capaz disso.

À minha irmã Jhully. Por, mesmo sem saber, ter-me inspirado a seguir em frente em meus estudos quando decidi estudar Letras. Saber que fui para ela exemplo motivou-me a prosseguir.

Aos meus irmãozinhos Vitória e Marcos Paulo. Por encherem minha vida de alegria e esperança com seu amor puro, tenro e verdadeiro. Lembrar dos seus rostinhos nos momentos solitários dava-me energia para continuar.

À Carla, minha “boadrasta”. Pelo incentivo ilimitado e pela amizade sincera. A seriedade e o afinco com os quais tem se dedicado à vida acadêmica ainda na graduação infundiram em mim o desejo de continuar pesquisando. Um exemplo a ser seguido.

Ao Valério. Por ter, ao chegar em minha vida, iluminado a caminhada quando nela já quase não havia mais luz, ainda que estivesse apenas na metade. Por ter me incentivado

a prosseguir, demonstrando ter orgulho das minhas escolhas. Tê-lo ao meu lado é um grande presente.

Aos meus amigos, André Victor e Carolina Moraes. Por interessarem-se pela minha pesquisa, ainda que não tivesse conexão com suas áreas de atuação. Por ouvirem os meus lamentos e por terem me dado suporte nos momentos de angústia e aflição. Por terem compreendido todas as minhas ausências com amizade verdadeira e fraternal.

À minha querida orientadora, Prof. Dra. Enivalda Nunes Freitas e Souza. Por ter acreditado em meu potencial como pesquisadora, mesmo sabendo que minha experiência acadêmica era irrisória. Por ter-me apresentado Dora Ferreira da Silva, dando-me assim a oportunidade de realizar um trabalho prazeroso e relevante. Por ter me conduzido com destreza pelos áridos caminhos do amadurecimento crítico.

À colega e eterna professora Soraya Borges Costa. Por ter me dado direção quando eu caminhava errante na busca por um lugar na Academia. Sua ajuda foi imprescindível na elaboração do Projeto de Pesquisa e não fosse sua liberalidade em auxiliar, eu provavelmente não teria chegado até aqui.

Às amigas que fiz no Mestrado, Fabiana, Karyne, Lívia e Simone. Por terem tornado a caminhada mais leve. Pelo companheirismo nos momentos de leitura, de descontração, de angústia e de vitória. Pela amizade que me ensinou a crescer como profissional e como pessoa.

Às colegas da Área de Línguas Estrangeiras da ESEBA, Isabella, Quênia, Selma e Vilminha. Pelo incentivo, pela camaradagem, pelos auxílios profissionais e pelas ricas trocas, através das quais tenho me desenvolvido como professora, pesquisadora e mulher.

Aos professores Elaine, Irley, Ivan e Ivonete do Mestrado em Teoria Literária. Por terem compartilhado seus conhecimentos de forma tão generosa, alargando meus horizontes intelectuais e auxiliando-me em minha pesquisa, lendo com carinho meus trabalhos e fazendo a eles sugestões preciosas.

A todos os meus amigos e familiares, que de maneira direta ou indireta fazem parte dessa conquista.

(...) As imagens não falam. Os conceitos calaram.
Aprenderemos a arte veneranda e finda
de fazer mosaicos?
Lutaremos com os ícones, iconoclastas?(...)
(SILVA, 1999, p. 78)

RESUMO

O objetivo desta pesquisa está em se investigar parte do imaginário mítico da poeta e tradutora paulista Dora Ferreira da Silva (1918 – 2006) a partir da análise de poemas retirados do livro *Hídrias* (2004) e de alguns outros livros da autora. Os poemas escolhidos têm como tema a mitologia greco-romana e seus personagens, cujas histórias são recontadas liricamente pela escritora. Dora Ferreira da Silva resgata a noção de sacralidade que carrega a tradição mítica e demonstra como o homem não é, definitivamente, um ser uno, formado simplesmente a partir do pensamento racional, mas, ao contrário, é extremamente subjetivo e simbólico e passa, necessariamente, pelas vias imaginárias para se constituir como ser completo. A teoria do imaginário, de Gilbert Durand, que valoriza a subjetividade humana e seu aspecto imaginativo, foi usada como base teórica para este trabalho e mostra como o homem será sempre incompleto se não carregar consigo imagens, símbolos, arquétipos e mitos, temas estudados também por Carl Gustav Jung e Mircea Eliade, em cujas fontes bebeu Durand e que têm também parte de suas obras utilizadas como base teórica deste trabalho. O mito de Perséfone é recorrente em toda a obra de Dora Ferreira da Silva e ela o escolheu como sendo seu favorito. Através da análise de poemas que têm como personagem principal essa deusa, investiga-se ainda neste trabalho, resguardando a distância entre biografia e ficção, a relação existente entre a personagem do mito e a poeta.

PALAVRAS-CHAVE: Dora Ferreira da Silva, lírica brasileira, mitos, literatura

ABSTRACT

The purpose of the present work is to investigate a part of the mythical imaginary of the poet and translator from São Paulo Dora Ferreira da Silva (1918 – 2006). It will be done from the analysis of poems which were chosen from the book *Hídrias* (2004) and from some of this author's other books. The themes of the poems which were chosen are the Greek mythology and its characters, whose stories are retold in a lyrical way by the writer. Dora Ferreira da Silva brings back the meaning of sacrality that the mythical tradition carries with itself, she also demonstrates as the man is not, definitely, a being which is formed only by the rational thought, but, otherwise, he is extremely subjective and symbolic and goes through, necessarily, the imaginary ways to constitute himself as a complete being. The theory of the imaginary, by Gilbert Durand, that values the human subjectivity and its imaginative aspect was used as a theoretical base for this work and shows how the man will be always incomplete if he does not carry with himself images, symbols, archetypes and myths, themes which are also studied by Carl Gustav Jung and Mircea Eliade, in whose fountains Durand drank and who have part of their works used as theoretical base of this study as well. The myth of Persephone is recurrent in all Dora Ferreira da Silva's work and she chose it as her favorite. Through the analysis of poems which have this goddess as the main character, we also investigate in this work, observing the distance between biography and fiction, the relationship that there was between the Persephone and the poet.

KEYWORDS: Dora Ferreira da Silva, Brazilian poetry, myths, literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	
DORA FERREIRA DA SILVA E A CRÍTICA DO IMAGINÁRIO: UM PENSAMENTO SIMBÓLICO	19
1.1 Um percurso poético permeado pelo sentido do sagrado	19
1.2 Amor e Morte em “Afrodite”	27
1.3 <i>Hídrias</i>	30
1.4 Principais aspectos da teoria do imaginário	39
CAPÍTULO 2	
LÍRICO E MÍTICO: POSTURAS QUE SE APROXIMAM	49
2.1 Mito e sacralidade.....	49
2.2 Mito e literatura	52
2.3 Mitos, arquétipos e inconsciente coletivo.....	55
2.4 Dora Ferreira da Silva, Mircea Eliade e Carl Gustav Jung: vínculos pelo transcendente.....	57
2.5 Mitologia grega	61
2.6 A Sibila.....	64
2.7 Narciso (II)	70
CAPÍTULO 3	
NOS PASSOS DE PERSÉFONE	76
3.1 Mãe e filha	76
3.2 Koré X Perséfone: um rito iniciático.....	81
3.3 O simbolismo da passagem no mito de Perséfone	84
3.4 Perséfone: arquétipo da dualidade humana	86
3.5 Perséfone – O poema.....	88
3.6 Hades	90
3.7 Hécate	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103
ANEXO 1	108
ANEXO 2	109

INTRODUÇÃO

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

Na obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Gilbert Durand conceitua o imaginário como “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens.” (DURAND, 2002, p. 18). Isso significa que o imaginário não é apenas fantasia delirante e desprovida de valor, ele vai além e tem importância idêntica àquela dada, desde Aristóteles, ao pensamento lógico-racional, pois é através de imagens que grandes temas, isto é, temas recorrentes em todos os tempos e em inúmeras e diferentes sociedades, se convergem e se organizam, é através delas que o homem cria simbolismos para explicar o que não consegue pela via racionalizante.

O estudo do imaginário voltado para a literatura inicia-se a partir de Bachelard e sua fenomenologia dinâmica. O autor francês vê na poesia o melhor meio para que as imagens produzidas pela psique humana sejam exteriorizadas. A partir dele o poema deixa de ser objeto de simples fruição para tornar-se meio de conhecimento: “O objeto poético, devidamente dinamizado por um nome cheio de ecos, será, a nosso ver, um bom condutor do psiquismo imaginante.” (BACHELARD, 1990, p. 5). Isso mostra como os estudos feitos no campo da teoria do imaginário podem enriquecer e trazer descobertas aos estudos literários.

Dentro da antropologia do imaginário o mito é elemento fundamental; formado por *schèmes*, arquétipos e símbolos ele aparece em todas as culturas e épocas, demonstrando o poder e a importância da imaginação humana. Por causa disso, são profundas suas afinidades com a poesia: “A afinidade entre mito e poesia se encontra na dimensão simbólica de que se reveste a linguagem nessas produções, ou, melhor dito: nelas a linguagem volta ao seu ‘estado natural.’” (MELLO, 2002, p. 46). Ambos brotam de profundas emoções humanas que são simbolicamente expressadas, representadas através de uma linguagem metafórica e imagética e através de símbolos arquetípicos.

A aproximação entre mito e poesia pode ser verificada na obra da escritora paulista Dora Ferreira da Silva. Nascida em Conchas, São Paulo, no dia 1 de julho de 1918, a autora, lamentavelmente, ainda é pouco conhecida nos meios acadêmicos, apesar da vasta obra e da qualidade de sua poesia, pela qual, aliás, recebeu por três vezes o prêmio Jabuti, e uma

premiação (Prêmio Machado de Assis) da Academia Brasileira de Letras pelo livro *Poesia Reunida* (1999). Além de poeta, Dora Ferreira da Silva¹ era tradutora, ela traduziu autores como Rilke, Hölderlin, e Jung, só para citar os mais famosos e sua tradução de *Elegias do Duíno* de Rilke, feita quando a poeta tinha apenas 28 anos, lhe valeu numerosos elogios da crítica. DFS era admirada por nomes de relevo como Carlos Drummond de Andrade, José Paulo Paes e João Guimarães Rosa. A autora faleceu aos 87 anos, na tarde de 6 de abril de 2006 em São Paulo.

O imaginário de DFS está intimamente imbricado com a Grécia e o Mediterrâneo, fontes inspiradoras não só por estarem relacionadas com as origens da poeta (sua avó materna era grega) e da própria poesia, mas também por sua força arquetípica, descoberta por DFS ao envolver-se com a tradução de obras de Carl Gustav Jung. Sua relação com a Grécia e o mundo helênico era intensa e apaixonada e ia além da aproximação genética. Em entrevista ao site *WebLivros* DFS disse: “Quando estive em Delphos, não vi nenhum turista, de tão forte que é a Grécia para mim. Só vi os turistas depois, nas fotografias. Lá em Delphos tive a impressão de que, se ficasse um, dois meses, nunca mais voltaria.” (SILVA, 1999). A poeta sempre enfatizou a forte influência que o mundo helênico exercia sobre ela própria e também sobre seus escritos.

Embora os temas da mitologia grega sejam tão recorrentes, a obra de DFS não é formada apenas por poemas em que tal temática prevalece, mas a presença do mundo clássico pode ser percebida em todos os seus livros. Nos poemas em que há predominância dos temas helênicos o que a poeta faz é recontar os mitos, demonstrando através deles como determinados acontecimentos míticos referem-se a uma realidade humana e contribuindo para que o lirismo de seus poemas repercuta na interioridade do ser. Com essa poeta os mitos ganham novos contornos e a energia simbólica dos tempos arcaicos é renovada. Através de seus escritos percebe-se a atemporalidade da qual é revestida a mitologia e como os personagens criados pelos gregos, séculos antes de Cristo, podem simbolizar a vida humana em qualquer tempo ou lugar.

A obra de DFS é carregada de verdadeira poesia e “dicção poética” (expressão utilizada por Luiz Alberto Machado Cabral para descrever a obra da autora na introdução que fez a *Hídrias*). Além disso, como se demonstrará neste trabalho, a poeta resgata sempre em seus escritos o sentido do sagrado, o qual não pode ser desvencilhado do mito, já que este existe permeado por aquele. A sacralidade é uma das mais marcantes características da obra

¹ Para que a leitura da dissertação seja facilitada, todas as vezes em que, a partir desse momento, se fizer referência à Dora Ferreira da Silva, o nome da autora será identificado pelas iniciais de seu nome, isto é, DFS.

de DFS, a recorrência aos mitos já demonstra essa especificidade, já que, essencialmente, a mitologia carrega em si aspectos hierofânicos. Mircea Eliade assim definiu o termo sagrado e é sob estes aspectos que o termo deve ser interpretado ao longo deste trabalho:

O sagrado manifesta-se sempre como uma realidade de uma ordem inteiramente diferente da das realidades “naturais” (...). A primeira definição que pode dar-se ao sagrado, é que ele se opõe ao profano (...). O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado propusemos o termo hierofania. Este termo exprime apenas o que está implicado em seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela. (ELIADE, 1992, p. 12 e 13)

Os mitos são sagrados justamente por manifestarem-se como uma realidade completamente diferente das realidades naturais. Os mitos existem exatamente para explicar a realidade natural “inexplicável” e são, por isso, hierofânicos, isto é, manifestações do sagrado, de acordo com a nomenclatura dada por Eliade.

A poesia de DFS é marcadamente povoada pela presença de imagens simbólicas e arquetípicas, por isso seu imaginário mítico é tão vasto e rico. Desta forma, recorrer-se-á à crítica do imaginário, sistematizada por Gilbert Durand, para atuar como apoio na análise de sua poesia. Além da obra de Durand, a de autores como Mircea Eliade e Carl Gustav Jung, pioneiros no estudo de temas essenciais à crítica do imaginário, como mitos e arquétipos, servirão de suporte teórico fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

O eixo central do trabalho terá como objeto o último livro publicado pela autora, *Hídrias*, de 2004, pelo qual DFS recebeu o terceiro Jabuti. Nesse livro a relação da poeta com a cultura helênica é mais fortemente explicitada, pois é formado apenas por poemas em que a temática grega prevalece. Três dos poemas analisados ao longo dessa dissertação não estão entre os publicados em *Hídrias*, são eles: “Afrodite”, “Retrato de C. G. Jung” e “Mãe e filha”. O primeiro é de *Talhamar* (1982), mas, como será melhor explicado posteriormente, há uma versão quase idêntica desse poema publicada em *Hídrias*, com o título “A deusa”; o segundo é do livro *Jardins (esconderijos)* (1979) e foi inserido nesta dissertação para demonstrar o grande apreço que DFS tinha pela vida e obra do psicanalista suíço Carl Gustav Jung; o terceiro é do livro *Poemas da estrangeira* de 1995, a razão para a escolha deste poema está em sua temática. “Mãe e filha”, além de tratar do universo helênico retoma, dentro deste universo, o mito de Perséfone e a relação que essa personagem mantém com sua mãe, a também deusa Deméter. Veremos ao longo deste trabalho que DFS elegeu o mito de Perséfone como seu mitologema, isto é, ele foi escolhido como um mito central dentro da obra da autora e o poema “Mãe e filha” demonstra essa escolha feita.

Os versos do poema a seguir, de *Hídrias*, cujo tema é Apolo, sugerem que a poeta, ao falar desse deus, discorre sobre a importância da poesia para a existência humana, como manifestação do que é sagrado e transcendente:

Apolo Hiperbóreo

Ele ama a distância além do inverno
onde não declinam a luz radiosa e os cantos.

Quando se afasta, pássaros silenciam e a fonte
em Delfos quase se extingue. Lobos uivam.
Imensa é a noite fria em sua ausência.

Mas ouve! O jubiloso peã de novo repercute
nas pedras brilhantes. Corpos e olivais dourados
revivem na dança: o Citaredo retorna coroadado de folhas. (SILVA, 2004, p. 37)

Apolo foi conhecido na mitologia como sendo, entre outras atribuições, o deus da profecia, da poesia e das artes. Filho de Zeus e Leto, nasceu de um parto gêmeo com a deusa Ártemis. Foi, desde o nascimento, adorado por seres míticos chamados Hiperbóreos, que o levaram a seu país assim que Leto lhe deu à luz. Como deus de artes e poesia ele as representa onde quer que vá e sua ausência significa pesar e angústia, sentimentos que a falta de tais elementos traz aos homens.

No poema de DFS o deus Apolo mistura-se à sua atribuição de divindade da poesia. O eu-lírico o vê como sendo a própria arte poética, sem a qual “Imensa é a noite fria”. Os dois primeiros versos falam a respeito do lugar onde o deus prefere estar, isto é, longe do frio e triste inverno, onde a luz radiosa do sol (outra das atribuições de Apolo é ser considerado o deus do sol) nunca se põe e onde a música é constante. A presença do deus é fundamental para que haja vida em meio aos homens, pois como disse Octavio Paz “A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de salvar o mundo. (...) exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro.” (PAZ, 1982, p. 15). O eu-lírico sabe o quão importante é a arte poética aos homens e lamenta os momentos em que Apolo se afasta, levando consigo toda a magia essencial que é inerente à poesia. Sem Apolo o poeta vê-se órfão, incapaz de escrever e exercer seu papel de profeta no mundo, pois é do deus que irradia tal capacidade.

No *Dicionário da mitologia grega e romana* (2005), Pierre Grimal afirma que o lugar para onde Apolo foi levado assim que nasceu, o país dos Hiperbóreos, tem o céu sempre límpido. Diz ainda o autor que em tal lugar foi celebrado ao deus um culto contínuo, sem interrupções, durante todo o ano em que ele lá permaneceu. O eu-lírico sabe que o país dos

Hiperbóreos é amado por Apolo, ali a celebração à arte poética é constante e reverente e o sol nunca se põe. Mas ele também sabe o quanto a presença do deus, no poema corporificando a própria poesia, é necessária aos mortais. Sem ela tudo se silencia, os pássaros se calam, as fontes secam, ouve-se apenas o uivo solitário de lobos na noite fria. Sem Apolo o poeta se cala, sem a sua benção ele não é capaz de se manifestar.

A poesia está intimamente ligada ao sagrado. A divindade grega a ela se mistura e a ausência de Apolo traz como consequência a ausência poética. DFS sempre creu em tal aproximação e por isso a manifesta em seus escritos líricos. Em entrevista dada à *Revista Pena Azul* a autora disse:

Nós não podemos perder de vista o valor mágico das palavras, que constroem nossas idéias, que buscam rumos novos, que fazem preservar nossas sensibilidades. Nós que fazemos da palavra o grande esforço da consciência, temos que ter em vista sempre a esperança de que o caminho não se diluiu. Vale a pena percorrermos o mundo da palavra, da poesia, indagando-nos sobre tudo e todos, para que a palavra possa nos dar uma aproximação dos grandes segredos que compõem a nossa vida. (SILVA, 1989)

DFS nunca deixou de acreditar que Apolo voltaria. O eu-lírico de “Apolo Hiperbóreo” endossa tal esperança, pois quando o deus retorna, peãs, hinos cantados em honra a Apolo, repercutem em júbilo. As pedras, que são normalmente opacas, tornam-se brilhantes. Homens e a natureza unem-se em regozijo, dançando em forma de celebração. Apolo, o citaredo – cantor que toca a cítara – retorna a seu lugar de origem. A poesia é restituída ao poeta, os homens podem de novo alegrar-se. A presença poética traz vida, brilho, dança, alegria. Descrevendo a volta de Apolo do país dos Hiperbóreos, assim diz Pierre Grimal: “Regressou depois à Grécia e chegou a Delfos em pleno verão, por entre festas e cânticos. Até a natureza está em festa em sua honra: as cigarras e os rouxinóis cantam, as fontes são mais cristalinas.” (GRIMAL, 2005, p. 32). DFS usa o acontecimento mítico para invocar a importância sagrada da poesia na vida humana em todos os tempos. Longe da poesia não há vida e seu regresso é motivo de júbilo e celebração, ela reina como Apolo, “coroadado de flores”.

Existia uma forte ligação entre DFS e o sol, representado por Apolo. O deus do sol e da poesia exercia sobre a autora um fascínio poético, como ela mesma declarou ao ser entrevistada: “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.” (SILVA, 1989). Para DFS a relação com a natureza era sagrada em todos os níveis e toda essa sacralidade passava pela poesia. “Apolo Hiperbóreo” demonstra que o lugar onde DFS quer estar é aquele onde estão presentes o sol (Apolo) e a magia da poesia, “onde não declinam a luz radiosa e os cantos”.

Dizer que poesia e mito são revelação é pertinente, pois o homem revela-se através dos símbolos que deles fazem parte e, ao mesmo tempo, descobre-se. O que DFS faz é recriar liricamente a tradição mítica. Ela aproxima ainda mais dois tipos de criação humana (poesia e mito) que já têm afinidade natural. A crítica do imaginário resgata esse lado do pensamento humano, o lado simbólico, imaginário, que faz parte das origens do homem e que nunca deixou de ser a ele essencial. Esse lado do pensamento humano não pode existir sem a presença da poesia.

Assim, se dentro da teoria do imaginário proposta por Gilbert Durand os mitos e as representações arquetípicas e simbólicas têm importância fundamental, já que estão na base do imaginário humano, e se DFS foi uma poeta que dedicou grande parte de sua produção aos poemas inspirados na mitologia helênica, rica por conter em sua base os mais variados arquétipos e símbolos, pode-se dizer que o estudo desses poemas à luz da teoria do imaginário é um desafio coerente e instigante.

O estudo do imaginário só é possível a partir do entendimento de elementos fundamentais como o *schème*, o arquétipo, o símbolo e o mito. A compreensão de tais elementos faz com que a teoria proposta por Durand, e usada como base teórica deste trabalho, tenha relevante sentido. Vejamos, portanto, sua significação:

Schème: “É anterior à imagem, corresponde a uma tendência geral dos gestos, leva em conta as emoções e as afeições. Ele faz a junção entre os gestos inconscientes e as representações.” (PITTA², 2005, p. 18). Exemplo: à dominante postural (verticalidade da postura humana) correspondem os *schèmes* da subida e da caída, ao gesto de engolir, os do aconchego e da intimidade.

Arquétipo: “Esquemas ou potencialidades funcionais que determinam inconscientemente o pensamento” (DURAND, 2002, p. 30). O significado atribuído por Durand a arquétipo surgiu a partir do conceito dado ao termo por Jung, isto é, “imagens primordiais localizadas no inconsciente coletivo.” (JUNG, 1964, p. 67). Maria Zaira Turchi, estudiosa da obra de Durand, assim define o arquétipo: “É a imagem primordial, unívoca e adequada ao *schème*. Constitui a junção entre o imaginário e os processos racionais.” (TURCHI, 2003, p. 28). Exemplos: o *schème* da subida será representado pelos arquétipos do chefe, do alto; o do aconchego pelos arquétipos da mãe, do alimento.

² Danielle Perin Rocha Pitta é professora responsável pelo núcleo de estudos sobre o imaginário na Universidade Federal de Pernambuco. A autora é a mais conhecida discípula de Durand no Brasil e seu livro *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand* é uma compilação à teoria sistematizada pelo filósofo. O livro traz, de maneira simples, todos os conceitos estabelecidos pelo antropólogo francês.

Símbolo: Em *A imaginação simbólica*, Durand recorre à concepção dada por Lalande para explicar melhor o símbolo: “qualquer signo concreto que evoca, por meio de uma relação natural, algo ausente ou impossível de perceber.” (DURAND, 2000, p. 10). Em *As estruturas antropológicas do imaginário* ele diz: “Quando os arquétipos ligam-se a imagens muito diferenciadas pelas culturas e nas quais vários *schèmes* se vêm imbricar, encontramos-nos em presença do símbolo.” (DURAND, 2002, p. 63). Pode-se exemplificar da seguinte forma: o *schème* da descida e o arquétipo da mãe permanecem imutáveis, porém, o símbolo que os demarca transforma-se em túmulo, em caverna ou em leite e mel.

Mito: “Sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schèmes*, sistema dinâmico que, sob o impulso de um *schème*, tende a compor-se em narrativa.” (DURAND, 2002, p. 63). Diz Danielle Pitta (2005) que o mito deve estabelecer as relações entre o universo como um todo, entre o universo e os homens e entre os homens entre si. Diz também a autora:

É ainda função do mito fornecer modelos de comportamento, ou seja, permitir a construção individual e coletiva da identidade. É assim que uma filha de Maria e uma filha de Iemanjá não terão nem a mesma visão de mundo nem o mesmo comportamento. As duas, entretanto, participarão da imagem arquetípica da Grande Mãe. (PITTA, 2005, p. 18, 19)

A partir desses conceitos e definições introdutórios, pode-se dizer que esta pesquisa justifica-se face à oportunidade de se conhecer melhor a obra de uma importante escritora brasileira, que ainda não foi devidamente valorizada pelos meios acadêmicos literários, oportunidade ainda que se estende à compreensão dos fenômenos mítico e simbólico presentes em sua poesia. A abordagem do imaginário e sua íntima conexão com o texto lírico elucidam uma rica multiplicidade de sentidos que poderão ser descobertos a partir da pesquisa proposta. Acredita-se na pertinência do trabalho em pauta no sentido ainda de que ele possa contribuir para o aprofundamento dos estudos sobre a articulação entre imaginário e texto poético. Além disso, espera-se que a pesquisa coopere para que haja um maior interesse nos meios acadêmicos brasileiros, sobretudo os literários, pelos estudos acerca da teoria do imaginário e também acerca da vasta obra de DFS.

No primeiro capítulo, intitulado “Dora Ferreira da Silva e a crítica do imaginário: um pensamento simbólico”, apresentar-se-á o caminho trilhado pela autora em todo seu percurso como poeta. Essa trilha terá início no trabalho de DFS como tradutora, passará por todos os seus livros e pela temática predominante em cada um deles – detendo-se especialmente em *Hídrias* (2004), escolhido como *corpus* deste trabalho. Finalmente, far-se-á a apresentação de dois livros póstumos da escritora, publicados pelo Instituto Moreira Salles. A relação da autora com o universo grego e a importância fundamental desse universo em sua obra,

também serão assuntos abordados nesse capítulo e exemplificados a partir da análise de dois poemas escolhidos com tal propósito. Falar-se-á ainda sobre os principais autores lidos pela escritora e as influências recebidas através de tais leituras. Além disso, explicitar-se-á, sobretudo, a respeito do sentido do sagrado que permeia abundantemente toda a sua poesia e a relação intensa existente entre a autora e tal sacralidade. Evidentemente, todo o percurso acima descrito não será feito de maneira detalhada ou pormenorizada, afinal cada um dos livros escritos por DFS e citados nesse primeiro capítulo traria elementos que excederiam o suficiente para a escritura de um novo trabalho de dissertação. Terão ainda enfoque no capítulo em questão alguns dos principais pressupostos teóricos da antropologia do imaginário defendidos por Gilbert Durand, que abarcam cada um dos regimes desenvolvidos pelo autor (diurno e noturno) e as subdivisões do regime noturno, que pode ser sintético ou místico. A partir da compreensão do que for explicitado sobre a teoria do imaginário, será possível perceber o quanto ela se ajusta e traz esclarecimentos úteis para que o objetivo deste trabalho seja alcançado, isto é, investigar, a partir da análise de poemas previamente selecionados, parte do imaginário mítico de DFS.

No segundo capítulo, denominado “Lírico e mítico: posturas que se aproximam”, a conexão entre mito e poesia, já citada no primeiro capítulo, será melhor esclarecida. Far-se-á um trajeto através dos misteriosos e instigantes caminhos míticos, passando pelo detalhamento da questão da sacralidade mítica. Tudo isso culminará na manifesta afinidade que existe entre mito e literatura e, conseqüentemente, mito e poesia. Também será vista neste capítulo a posição da psicanálise junguiana no que diz respeito ao mito e sua ligação com os conceitos de arquétipo e inconsciente coletivo. Todos esses suportes teóricos, juntamente com a teoria do imaginário, contribuirão para a leitura da obra de DFS, tão influenciada pelo universo mítico grego, o qual será também brevemente analisado no capítulo em questão. A relevância da mitologia e cultura helênicas para a sociedade ocidental será explicitada, e ainda a grande influência que aquela exerceu sobre esta. Além disso, a maneira como o mito se encaixa dentro da teoria do imaginário será também explanada nesse capítulo. Para tanto, a análise de poemas de DFS em que a temática grega é centralizada será fundamental. Por eles será possível demonstrar tanto a atemporalidade mítica quanto a importância do mundo clássico na vida e obra da autora, que foi capaz de recontar os mitos mantendo sua essência, usando para isso a afinidade existente entre eles e o texto lírico.

No terceiro e último capítulo, intitulado “Nos passos de Perséfone”, as reflexões centrar-se-ão no mito grego de Perséfone e sua recorrência dentro da obra de DFS. Por reiteradas vezes a poeta referiu-se ao fascínio que esse mito exerceu sobre ela. Resguardando

a distância entre biografia e ficção, tentar-se-á esclarecer, quando possível, a forte relação existente entre a personagem do mito – que pode ser Koré, nome da deusa quando jovem e ingênua, ou Perséfone, o nome que ganhou ao tornar-se esposa de Hades – e a poeta. DFS declarou, em entrevista dada à revista *Cult* em maio de 1999, que a relação existente entre Koré/Perséfone e Hades era um de seus mitologemas, isto é, tal relação é uma parte importante do mito que a atraiu peculiarmente. Nessa pesquisa serão feitas análises de poemas de DFS, especificamente de *Hídrias*, em que o mito de Perséfone aparece e, a partir deles, procurar-se-á entender a importância dessa personagem dentro da obra da autora, e como ela e todas as outras figuras míticas que fazem parte de sua história são arquetípicas e atemporais, podendo simbolizar aspectos da vida humana presentes em qualquer tempo e lugar. As diferenças existentes entre Koré e Perséfone e a dualidade inerente à personagem, que é ao mesmo tempo duas e uma, serão também observadas a partir dos poemas. Além disso, os papéis desempenhados por Hades e Deméter, personagens essenciais para o entendimento do mito, serão também analisados à luz do texto de DFS, bem como o papel de Hécate, esquecida em grande parte das versões do mito, mas lembrada pela autora em um dos poemas de *Hídrias*, que trata do rapto de Perséfone.

A obra de DFS, mesmo quando representada apenas pelos poemas em que a autora se vale dos mitos gregos para poetizar, é ampla, verticalizada, profunda. Assim, não se pretende a partir dessa dissertação de mestrado abarcar tudo o que a autora escreveu envolvendo o universo helênico, pretende-se um caminho de análise e interpretação que permita fazer com que a densidade simbólica e imaginária do livro *Hídrias* seja percebida, valorizada e, principalmente, fruída pelos antigos e novos leitores da obra da poeta paulista. A partir dos poemas escolhidos para serem analisados como *corpus* desta pesquisa, será possível verificar a qualidade existente nos escritos de DFS e a capacidade que a autora teve de recontar os mitos gregos através de sua poesia, mostrando a atemporalidade neles existente, sem que se perdesse a suavidade lírica de seus escritos.

CAPÍTULO 1

DORA FERREIRA DA SILVA E A CRÍTICA DO IMAGINÁRIO: UM PENSAMENTO SIMBÓLICO

1.1 Um percurso poético permeado pelo sentido do sagrado

Constança Marcondes César, estudiosa da vida e obra do casal Vicente e Dora Ferreira da Silva, disse a respeito desta em artigo escrito para a *Revista Agulha*:

Numa primeira etapa do seu itinerário, Dora Ferreira da Silva retoma os mitos gregos e procura, na perspectiva de um neo-paganismo, a celebração do sagrado, o mito vivo, a proximidade com Deus através da pluralidade dos deuses. É na tradição arcaica, pré-cristã, dos deuses gregos, que a poeta reencontra, num tempo de crise e secularização, a poderosa presença do sagrado. (CÉSAR, 2007)

A própria DFS declarou suas impressões a respeito da necessidade do sagrado na vida do homem atual:

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

Foi dessa maneira, crendo que o sagrado se manifesta através da poesia, e exercendo papel de profeta nesse contexto, que DFS aparece na cena literária nacional em 1970, através do livro de poemas *Andanças*, cujas poesias foram escritas por ela desde 1948. *Andanças* foi publicado em edição própria, mas não deixou de ser, por isso, valorizado, já que por ele DFS recebeu o primeiro dos três prêmios Jabuti que acumulou ao longo de sua trajetória como poeta. A respeito de *Andanças*, diz Vilém Flusser em artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 28/02/1971 e republicado na fortuna crítica do livro *Poesia Reunida*: “As nobres páginas que são a quinta essência de um labor poético (...). Quinta essência no sentido de purificação e destilação impiedosa e pia, e também no sentido de fragrância concentrada de uma vida de extraordinária sensibilidade.” (FLUSSER, 1999, p. 416).

DFS só começou a publicar seus poemas dez anos após a morte de seu marido, o filósofo Vicente Ferreira da Silva, com quem viveu por 23 anos e teve uma única filha. Vicente faleceu precocemente em um trágico acidente automobilístico. A residência do casal na rua José Clemente em São Paulo era um centro irradiador de cultura, onde muitas reuniões

com intelectuais, artistas plásticos, religiosos e professores universitários aconteciam. Desses encontros nasceram duas revistas bastante expressivas: *Diálogo*, que tinha um enfoque mais filosófico, e *Cavalo Azul* (nome inspirado na mitologia etrusca, segundo a qual os cavalos azuis é que conduziam as almas para o mundo dos mortos), mais voltada para a poesia e a literatura. Essa revista foi idealizada por DFS dois anos após a morte de Vicente e teve colaborações de Anatol Rosenfeld, o já citado Vilém Flusser, dentre outros, e serviu para DFS divulgar sua poesia em um círculo mais amplo, assim como a de outros poetas da mesma época. Esse período foi muito importante para que DFS decidisse publicar seus escritos.

DFS ainda é mais conhecida por seu trabalho como tradutora do que como poeta. Sua erudição vem da quantidade de leituras que fez desde a adolescência. Só traduzia os autores que lia e admirava, portanto, no topo da lista de suas leituras estão Rilke, Hölderlin, Valery e Jung, assim como Saint-John Perse, San Juan de la Cruz, T. S. Eliot, Arthur Rimbaud e Fernando Pessoa. Seus autores brasileiros prediletos receberam homenagens em seus livros. Com Carlos Drummond de Andrade a poeta trocava correspondências, João Guimarães Rosa foi homenageado em um número da revista *Diálogo*, colaborou na *Cavalo Azul* e foi algumas vezes às reuniões na rua José Clemente. Cecília Meireles e Clarice Lispector foram também admiradas pela autora. Percebe-se que DFS foi muito influenciada pelos autores alemães, especialmente Rilke (assim como a maior parte dos poetas que vieram depois dele na literatura universal). Um estudo comparado entre os escritos de ambos traria rica contribuição aos estudos literários.

É a partir de seu segundo livro, *Uma via de ver as coisas* (1973), que as temáticas e características que viriam marcar a obra poética de DFS são mais amplamente expostas: a musicalidade dos versos, a predileção pelas formas livres e um pensamento permeado pela emoção, pelo espanto e pelo sentido do sagrado:

Uma via de ver as coisas exprime contensão dentro do ritmo. As palavras fluidificam-se, imantadas. Há nelas uma vibração interior que capta o incomunicável nessas vias abertas de acesso ao inexprimível, ao recôndito, à visão interiorizada. E eis que a visão interiorizada se completa em visão integrada. (CANNABRAVA, 1999, p. 435)

DFS tem a capacidade, e isso pode ser observado em toda a sua obra, de dar acesso, através de sua poesia, ao inexprimível, ao sagrado. A poeta consegue criar verdadeiramente uma nova “via de ver as coisas”, seus poemas trazem sempre algo novo, diferente do que já foi dito, e isso poderá ser verificado a partir das análises que serão feitas ao longo deste trabalho. No universo de DFS, como já disse Vilém Flusser, tudo é novo: “podemos dizer que os poemas surpreendem e fascinam como tudo o que ainda não foi descoberto.” (FLUSSER, 1999, p. 422).

O terceiro livro da poeta paulista é *Menina Seu Mundo* (1976), cujo título já exprime a delicadeza e sensibilidade pueris que poderão ser encontradas no interior da obra. O universo infantil emerge através dos poemas sem que se perca a força do sagrado, característica inerente à obra de DFS. Pelo mundo da menina passeiam plumas, joaninhas, formigas, cigarras e outros bichos, além da esperança; todos eles, segundo disse Dalila L. Pereira da Costa na apresentação do livro, “surgem em toda sua pureza, orvalhados pela realidade originária do ato mesmo da criação.” (COSTA, 1999, p. 113).

Jardins – (esconderijos) (1979) é o quarto dos nove livros que DFS publicou em vida. Nele o sentido do sagrado continua, assim como a recorrência aos mitos gregos, que aparecem desde *Andanças* e é uma das características mais fortes e patentes da obra da autora. Nesse livro DFS canta o Jardim, com todo o seu simbolismo, canta as flores (rosas, papoulas, magnólias), os pássaros, os insetos, e outros elementos que compõem um jardim e seus esconderijos, sempre trazendo à tona o novo através de imagens inesperadas. Ainda em *Jardins* DFS faz honrosas homenagens àqueles que, como ela, souberam expressar poeticamente o mundo, como Eliot, Pessoa, Cecília Meireles, dentre outros.

Por *Talhamar* (1982), seu quinto livro, DFS recebeu menção honrosa no Pen Club. Em *Talhamar*, assim como em *Hídrias* (2004), o universo grego predomina. A maior parte dos poemas trata de momentos na vida de deuses e heróis gregos, ou de algum elemento que fazia parte daquele mundo. Diz José Augusto Seabra sobre o livro: “Povoada de mitos e de deuses, a poesia de *Talhamar* mergulha em raízes dionizíacas, mas embebe-se, embebeda-se de luz apolínea.” (SEABRA, 1999, p. 463). O filósofo português Agostinho da Silva, amigo íntimo de DFS e frequentador assíduo das reuniões em sua casa, em carta escrita à poeta, sobre *Talhamar*, disse:

Teu livro é de uma beleza tal que ninguém a não ser um grande Poeta ou um crítico de gênio, o que é o mesmo, ousaria prefaciá-lo. Tudo o que de mais profundo teve a Grécia – e não o foi na luminosidade da arte ou no esplendor racional – claro e veladamente se expõe no que nestas páginas é ode ou peã ou elegia, e do passado interroga o futuro. (SILVA, 1999, p. 468)

O seguinte livro escrito pela poeta de Conchas foi *Retratos da origem* de 1988. Muitos disseram que com *Retratos* DFS atingira o ponto mais alto de sua poesia, tamanha a erudição e sensibilidade ali encontradas. Na verdade esse não foi o ápice da autora, DFS superou-se em obras futuras. Os poemas de *Retratos da origem* diferenciam-se sob o ponto de vista estético e estrutural daqueles de livros anteriores, têm um caráter narrativo e, como o nome do livro já diz, retrata aspectos das origens da autora, como a série de poemas intitulada “Crônica dos Bulliarattis, Bulliaris, Bugliari”, povo cigano-grego-calabrez, do qual, segundo José Paulo

Paes (1999), DFS descende. Há também inúmeros poemas dedicados a Conchas - cidade natal da autora – e, como não poderia deixar de ser, aparece no livro a temática grega, através da reestruturação dos mitos e do aparecimento de personagens da mitologia helênica em alguns poemas. Com *Retratos da origem* mais uma vez DFS surpreendeu seus leitores e críticos. No poema *Conchas III*, pode-se apreciar parte dessa origem que DFS tentou retratar:

Ela nasceu em Conchas

Pai: moreno e violeiro
morto na jovem estação
Deixou viúva
duas filhas

poemas incompletos

Mãe: ítalo-greco-albanesa
entenda quem puder
Rezava orações
contra tempestades no mar
e fechava a cruz
da direita para a esquerda (...) (SILVA, 1999, p. 217)

Em 1995 a autora lança *Poemas da estrangeira*. Nele DFS volta ao jardim de *Jardins (esconderijos)* (1979) confirmando o que disse Gerardo Mello Mourão na introdução de *Poesia Reunida* (1999): “O poema de DFS é permanente e fluvial, seu acontecimento heraclítico, sempre outro e sempre o mesmo.” (MOURÃO, 1999, p. 25). Ela volta a falar dos jardins, dos pássaros e dos elementos a eles ligados, sempre com o inegável sentido do sagrado – o próprio jardim é arquétipo ligado à sacralidade – e também explicitado a partir dos mitos gregos. Em *Poemas da estrangeira* encontramos ainda alguns poemas escritos por DFS em alemão, língua que dominava (como sabido, ela traduziu Rilke e Hölderlin) e apreciava, traduzidos para o português por seu amigo e crítico Vilém Flusser. São poemas originalmente escritos para *Talhamar* e *Jardins (esconderijos)*. DFS escreve em outro idioma e fala sobre a Grécia com propriedade, como se fosse uma estrangeira, vinda de lá. Alemã, grega, brasileira, quem era DFS afinal? Verdadeiramente ela podia ser todas em uma só, conseguia reunir características alemãs, gregas e brasileiras, além de inúmeras outras, que serão descobertas ao longo deste trabalho. Diz Gilberto Kujawski em crítica feita a *Jardins (esconderijos)*:

Dora cultivava 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 escondrijos 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 o outro. (KUJAWSKI, 1999, p. 465)

Poemas da estrangeira proporcionou a DFS seu segundo Prêmio Jabuti.

Poemas em fuga (1997) é o último livro de DFS que faz parte da coletânea *Poesia Reunida* (1999), nele ela canta principalmente a música e sua magia, a beleza dos ritmos e melodias e a alegria indizível que trazem as canções. Ana Maria Lisboa de Mello, em seu livro *Poesia e imaginário* (2002) dedica um capítulo para falar sobre “O ritmo no discurso poético”, nele ela fala sobre a clara aproximação existente entre música e poesia, retomada por DFS em *Poemas em fuga*. Mello diz:

Embora se saiba que, na poesia primitiva, como a grega, o verso era cantado, os laços entre a poesia e a música se foram desfazendo, e a poesia passou a ser recitada, em vez de cantada, de forma que a união entre o ritmo musical e o da linguagem assentasse, principalmente, no parentesco genético. Contudo, embora o ritmo musical e o poético sejam diferentes, eles se constituem como que a alma dessas criações artísticas – eis por que a associação continua viva. (MELLO, 2002, p. 127)

A associação a respeito da qual se refere Ana Maria Mello é feita com propriedade por DFS no livro em questão. Nele, ela canta ainda os amigos que se foram, inclusive aqueles que não conheceu, mas considera amigos, por tê-los lido ou apreciado verdadeiramente suas obras, como Blake, Rimbaud, Rilke e outros que a ela trouxeram importantes reflexões e inspirações.

Além dos já citados livros, DFS publicou também *Cartografia do imaginário* (2003), título sugestivo dentro da pesquisa em questão, pois a confirma. Não há dúvidas de que DFS valorizava o imaginário humano e nesse livro ela buscou mapeá-lo, cartografá-lo através da poesia. Rodrigo Petrônio, em resenha feita ao livro para a *Revista Agulha* (Revista eletrônica que faz parte do site “Jornal de Poesia”), o chama de “mosaico de mitos” e diz que todo o livro é composto em “um jogo de dualidades fundamentais (...) a dança entre o presente e a memória, entre o eterno e o instante, entre o esteio mítico coletivo no qual a humanidade se ceva e as experiências individuais intransferíveis que compõem o que há de mais genuinamente nosso como indivíduos.” Petrônio escolhe a imagem do anjo tangendo um alaúde na capa do livro para iniciar a exposição de seu pensamento:

Penso que a aparição do anjo é um acontecimento que remonta ao duplo domínio, à conjunção de vida e morte, transcendência e matéria, e vem sempre associada a uma reprodução do universo humano em uma dimensão maior, algo que estaria no limiar entre o puro Espírito desencarnado e a feição humana talhada na argila (...). É nesse intervalo que Dora compõe seus poemas e abre sua via singular de acesso à poesia. (PETRÔNIO, 2003)

Esse intervalo localiza-se entre o tangível e o intangível, entre o material e o transcendente, entre o visível e o invisível. Nesse espaço o poeta é ele mesmo e expõe sem reservas tudo aquilo que deseja o seu imaginário. É desse lugar poético que nasce *Cartografia do imaginário*, um livro que pretende mapear mistérios da imaginação humana partindo sempre do sagrado, do transcendente. Como ela mesma disse ao apresentar seu livro:

“*Cartografia do imaginário* é um mapa onírico que abarca tempo e espaço poéticos diferentes.” (SILVA, 2003). Tanto é assim que o livro é dividido em quatro partes: a primeira não ganhou título; a segunda, composta por treze pequenos poemas de temática única é “Estátuas”; a terceira “Do outro lado”; e a quarta e última “Poemas vários”. “Do outro lado” trata da mitologia da infância, esse “outro lado” refere-se, como bem explicou a própria DFS na orelha de seu livro, ao outro lado da rua, que “não era atravessável. As Mães proibiam. Tratava-se de uma espécie de *rio Lete* e o barqueiro era a imagem do atropelamento fatal.” (SILVA, 2003).

Em *Cartografia* continua patente a paixão de DFS pelo universo mítico, não apenas no que diz respeito à Grécia, de cujos mitos ela sempre falou em seus poemas, mas também em relação ao Egito e sua mitologia sagrada. Osíris, Horus, Seth, Isis, além dos já familiares à autora, Perséfone, Vênus (Afrodite), Apolo e Dionísio, aparecem como personagens de vários poemas em *Cartografia do imaginário*. Nesse livro, Osíris, além de ser o deus da morte e da vegetação, é também um menino que vivia “Do outro lado” e é nessa parte do livro que a mitologia egípcia se funde à mitologia da infância, demonstrando a capacidade da autora de conceber a poesia como um verdadeiro mapa para se percorrer a imaginação humana, indo de mundos existentes a inexistentes, de mundos presentes a mundos passados, todos presentificados pela força do mito. O poema “Sob os aros”, aqui colocado como objeto de pura fruição, é um exemplo dessa capacidade:

Sob os aros...

Sob os aros da lua
brincávamos na rua:
Osíris de ouro claro
corria ao meu encaço.
Não se sabe o que era
aquele ar de primavera
subitamente presente
entre um e outro.
O que o fazia tão belo?
Era de um mundo distante
além do remoto horizonte.
EGIPTO – a palavra nos transcendia
e subitamente fazia a Noite
cair tão perto. E com ela, seu deserto.
Osíris começara a ausentar-se da calçada.
A Noite o transportara ao nada. (SILVA, 2003, p. 59)

A seguinte publicação da autora é *Hídrias* (2004), eixo central deste trabalho e sobre o qual serão desenvolvidos comentários detalhados mais adiante.

DFS deixou ainda três séries de poemas inéditos, a saber, *O Leque*, *Apassionatta* e *Transpoemas*. *O Leque* foi lançado pelo Instituto Moreira Salles em 04 de dezembro de 2007,

é um livro curto, formado por dez breves poemas numerados em romanos, nos quais “Dora põe em relevo o desenho imaterial dos gestos de uma dançarina ao mover o seu leque.” (JUNQUEIRA, 2008). O objeto é capaz de revelar o que de mais oculto guarda em si o eu-lírico. Em “apresentação-poema” do livro, diz Antonio Fernando De Franceschi, após parafrasear poemas da obra:

Na paráfrase acima, a título de introdução,
tomei como minhas, quase literalmente,
as palavras da poeta, recortadas
dos dez breves instantes desta suíte,
que a um só tempo é dança e melodia,
gesto e repouso, enigma e clareza,
Ou, direto ao ponto: a sutil, inefável maravilha
da grande poesia. (FRANCESCHI, 2007)

A edição idealizada pelo IMS traz singelas ilustrações de Elisa Cardoso e uma disposição de páginas diferente e original, quando o pequeno livro se abre em leque, aproximando ainda mais o leitor de seu objeto poético.

As relações da autora com a cultura helênica se fazem presentes também nessa obra, como bem lembra Ivan Junqueira falando sobre *O Leque* em apresentação feita ao livro *Appassionata*:

O Leque é um conjunto de variações sobre a arte da dança, a cuja prática Dora Ferreira da Silva se dedicava na intimidade. E ainda aqui são flagrantes as suas relações com a cultura grega, já que a dança fazia parte obrigatória do espectro de manifestações artísticas da sociedade helênica, estando diretamente associada ao culto a Dionísio e às festas organizadas por ocasião da colheita da uva e do preparo do vinho. (JUNQUEIRA, 2008)

O poema que se segue é o segundo de *O Leque*:

Gesto náufrago
Desvela o perfil da beleza
(o leque imita o vento)
E um seio acaricia
No seu perpassar. (SILVA, 2008)

Appassionata foi livro escrito por DFS pouco antes de seu falecimento, em abril de 2006, o lançamento aconteceu em 1 de julho de 2008, como celebração aos 90 anos que DFS completaria nesse dia. O livro nasceu, como disse Inês Ferreira da Silva Bianchi, filha da autora, “de um mergulho incondicional na *Sonata n. 23* de Beethoven, e o que ela queria era que as palavras se tornassem música.” (BIANCHI, 2008). Segundo Inês, ou Inezita, como a mãe a chamava, durante o processo de criação de *Appassionata* DFS foi intensamente tomada pelo sentimento de amor, amor às pessoas e a todos os outros seres vivos, amor ao universo, amor à vida e ao ofício de escrever. Esse foi um momento de mergulho profundo naquilo que sempre a acompanhou ao longo de sua trajetória, isto é, o sentido do sagrado.

Nada disso surpreende em se tratando de DFS e seus poemas, pois sabe-se que ela sempre trabalhou de forma apaixonada, debruçando-se devotamente sobre a poesia, buscando através dela a aproximação imediata do sagrado e do hierofânico, fosse através dos mitos, fosse inspirada na música, na dança ou na própria poesia, cuja força ela conhecia e da qual, como filha de Orfeu que era, não tinha pretensão de escapar. Inês Bianchi conta um pouco sobre o que a mãe dizia a respeito da relação que mantinha com o Poema:

Ela me falava do espaço interior que a poesia cobra, quase como se ela tivesse uma dinâmica própria, uma vida dentro de nossa vida, e se não respeitarmos essa exigência ela ‘se vingá’, deixando-nos áridos, vazios e mal-humorados. Ela brincava comigo dizendo: ‘Para a poesia não há justificativas’. (BIANCHI, 2008)

Appassionata foi o penúltimo trabalho de DFS. O último, que será em breve lançado pelo IMS, é o livro *Transpoemas*, todo metalinguístico, chamado por DFS de “poesia da poesia”. Nele ela trata de algo que sempre rondou seus escritos, isto é, o fazer poético e seus caminhos imprevisíveis e misteriosos. *Transpoemas* não chegou a ser concluído nem revisado por sua autora, entretanto, a manifestação do amor que DFS nutria pela poesia, e que expressou no citado livro, pode ser verificada nos fragmentos inéditos citados por Ivan Junqueira em sua apresentação a *Appassionata*:

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

É o transpoema e seu ressaibo
É lembrança e olvido.
(...)
É a curva de um caminho
É a urze, o rosmaninho
É o amor mais esquecido
Que se sabe o mais querido
(...)
De algum ser – o mais profundo –
Entre mim e tudo o mais (SILVA, 2008)

DFS respirava amor e paixão nos últimos meses em que esteve viva, especialmente pela vida, que para ela era sinônimo de poesia. Em entrevista dada à TV Cultura em outubro de 2005, citada por Inês Bianchi no texto que escreveu como apresentação a *Appassionata*, a poeta disse: “A última palavra que eu diria, se é que eu poderia dizer, antes de calar para sempre é: *Appassionata*. O mundo todo para mim é digno de paixão.” (SILVA, 2008). Tal paixão foi por ela demonstrada em sua obra, do primeiro ao último livro.

DFS evoca variados temas em seu percurso, tantos quantos os mitos abarcam. O poema seguinte é uma demonstração de como a autora elabora o exercício do amor e da morte. “Afrodite” foi publicado em *Talhamar* (1982) e dá uma amostra da força mítica que acompanhou DFS em sua trajetória como poeta.

1.2 Amor e Morte em “Afrodite”

Afrodite³

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
cultiva nos pomares.
Coros adolescentes perseguiam 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
a embriaguez vizinha da morte
ameaçava os amantes... (SILVA, 1999, p. 244)

Se em toda a poesia e existência de DFS os deuses aparecem de forma viva e pulsante, não seria diferente em se tratando de Afrodite e Eros, inspiradores da autora para o poema transcrito acima. A formosura de Afrodite, que divide com Eros o título de deusa do amor e é ainda chamada a deusa da beleza, exala através da poesia que leva seu nome. A imagem do mar e seus encantos móveis e inebriantes mistura-se aos sentimentos de amor e morte que são liricamente descritos pela autora em “Afrodite”. Eternidade e atemporalidade, características comuns aos deuses, ao amor, à morte e também ao mar, foi a partir delas que DFS escreveu “Afrodite”, poesia sem tempo, atual para os homens de qualquer época ou lugar.

Com suavidade lírica a poeta descreve, na primeira estrofe, o nascimento da divindade, que, segundo as versões mais conhecidas do mito, aconteceu no mar, a partir da castração de Úrano por seu filho Cronos. Em sua *Teogonia*, Hesíodo assim descreve o nascimento da deusa:

O pênis, tão logo cortando-o com o aço
atirou do continente no undoso mar,
aí muito boiou na planície, ao redor branca
espuma da imortal carne ejaculava-se, dela
uma virgem criou-se. Primeiro Citera divina
atingiu, depois foi à circunfluída Chipre
e saiu veneranda bela Deusa, ao redor relva
crescia sob esbeltos pés. A ela. Afrodite
Deusa nascida de espuma e bem-coroada Citeréia (HESÍODO, 1995, p.115)

³ Em *Hídrias*, último livro publicado por DFS, o poema “Afrodite” aparece sob o título “A deusa” e com algumas modificações de léxico e forma. A comparação entre os dois poemas não será feita neste trabalho porque as citadas diferenças existentes entre eles são pequenas. Tal comparação teria mínima relevância para a pesquisa proposta. A transcrição de “A deusa” aparece no Anexo 1 desta dissertação.

Embora em outras versões do mito, inclusive naquela descrita por Homero em a *Iliada*, Afrodite seja filha de Zeus e Dione, a que prevaleceu foi a versão de Hesíodo transcrita acima, isto é, Afrodite é mais conhecida como sendo fruto da semente de Úrano misturada ao mar. A deusa já nasce bela e adulta e após passar por Cítera, tendo sido levada pelas ondas, chega a Chipre onde, de acordo com Junito Brandão (1991), ainda na costa marítima, é vestida e adornada pelas Horas, divindades das Estações, sendo em seguida conduzida ao Olimpo.

DFS também escolhe a versão de Hesíodo para falar sobre o nascimento de Afrodite. A poeta busca, ao versar sobre o mito, a essência dele, isto é, o que ele tem a nos dizer através de todos os seus simbolismos. Ela dá à própria divindade a voz lírica no poema. Quem fala é Afrodite, ela mesma descreve seu nascimento e conta como a natureza celebra a importância dos acontecimentos daquela manhã. Vinhas brotam a partir de cânticos, pomares se enchem dos frutos cultivados pelo sol, Afrodite é sinônimo de prazer e alegria, de seus lábios provém “vinho farto e suave”, cujo simples degustar embriaga e conduz a Eros, o deus do amor, que no poema personifica esse sentimento. Ele é quem tem a capacidade única, e perigosa, de atar e desatar amantes.

Embora seja a voz lírica do poema, Afrodite não é seu protagonista. A deusa do amor canta o sentimento que representa e que é personificado por Eros no texto de DFS, mas quem se destaca em “Afrodite” é o amor em si e suas ambiguidades. Eros destaca-se em um contexto que exala vida (frutos nascendo), energia, sol, manhã clara. Mas ele também é, paradoxalmente, morte ameaçadora. Em *Além do princípio de prazer* (1996) Freud diz que a realização amorosa é a volta ao estado inorgânico e primitivo, é o repouso que se assemelha à morte. O psicanalista descreve Eros e Tânatos – o primeiro, como vimos, compartilha com Afrodite o papel de deus do amor e o segundo é o deus da morte – como duas pulsões humanas que trabalham sempre em conjunto, isto é, um não existe sem o outro. Diz o psicanalista: “Se, portanto, não quisermos abandonar a hipótese dos instintos de morte, temos de supor que estão associados, desde o início, com os instintos de vida.” (FREUD, 1996, p. 78). Que são esses instintos de vida senão o amor? Assim, pode-se dizer que, segundo a interpretação freudiana, amor e morte estão irremediavelmente ligados e é essa mesma ligação que pode ser percebida no poema de DFS.

Algumas versões da mitologia relacionam Afrodite e Eros como mãe e filho respectivamente, sendo Hermes o pai deste. Outras versões, como a de Hesíodo consideram Eros nascido do Caos. Alguns autores o veem não como filho de Hermes e Afrodite, mas sim

de Hermes e Ártemis. Platão atribui seu nascimento a um plano ardiloso de *Penia*, a Pobreza, para conceber um herdeiro de *Poro*, o Recurso. Curiosamente a concepção do alado deus do amor se dá, de acordo com tal versão, durante um banquete dos deuses em que se celebrava o nascimento de Afrodite. Assim, de acordo com Platão, Afrodite e Eros não são mãe e filho, mas este nasce sob a égide daquela e a dualidade do amor, representada pelos opostos morte X vida, pesquisada por Freud e retratada no poema de DFS, pode também ser percebida em sua genealogia narrada por Platão:

E por ser filho o Amor de Recurso e de Pobreza foi esta a condição em que ele ficou. Primeiramente ele é sempre pobre, e longe está de ser delicado e belo, como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos, porque tem a natureza da mãe, sempre convivendo com a precisão. Segundo o pai, porém, ele é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinações, ávido de sabedoria e cheio de recursos. (PLATÃO, 1979, p. 35)

Em “Afrodite” o amor é associado tanto à beleza e à alegria que podem advir de seu degustar, quanto ao perigo mortal que traz o dele embriagar-se. Afrodite, como eu-lírico, canta a serenidade e a beleza do amor nos primeiros versos do poema, seu nascimento trouxe tal alegria ao mundo. Apesar de celebrar o júbilo e a vida que o amor traz aos homens, o sujeito lírico de “Afrodite” não deixa de lembrar o quanto Eros pode ser perigoso e mortal. A deusa conta que quem dela prova “o vinho farto e suave”, doce e embriagante, pode achar-se, repentinamente, preso ao lado mortal de Eros. A perseguição ao amor torna-se uma necessidade, e de um simples degustar suave passa-se a uma embriaguez nociva, “vizinha da morte”.

Os símbolos de beleza e alegria cantados na primeira estrofe do poema são elementos geralmente envolvidos no jogo de sedução empreendido por dois amantes, nesse momento do encontro o que existe é apenas vida e regozijo. Afrodite demonstra como o amor, através dela, pode oferecer com suavidade e fartura o seu vinho aos corações adolescentes. Mas, tal vinho tem seu lado sombrio e pode despertar nos amantes o desejo por mais, o desejo por conhecerem e se deixarem envolver pelo lado sombrio de Eros, o amor em si, coroado por folhas da videira. No sedutor encanto de Eros os apaixonados poderão, fatalmente, perderem-se.

Na segunda estrofe do poema prevalece o lado sombrio de Eros, que repentinamente emerge flâmeeo, ardente, vistoso, ameaçador – perturbando tudo a seu redor e demonstrando a face perigosa do amor. No poema o próprio mar corporifica Eros e a força impetuosa e perturbadora do amor: fluxo e refluxo, idas e vindas, vida e morte.

Embora Eros, em representações feitas por pintores e escultores, tenha a aparência de um menino doce e ingênuo, não pode esconder que em sua essência há perigo e uma certa irresponsabilidade. Sem se preocupar com os homens e seus sofrimentos está sempre “atando

e desatando” os liames que os ligam. Diz Pierre Grimal a respeito do deus: “Debaixo da frágil figura da criança aparentemente inocente, sempre se adivinha o deus poderoso que pode desferir, ao sabor da sua fantasia, golpes cruéis.” (GRIMAL, 2005, p. 148, 149). É esse o lado perigoso e irresponsável do deus que aparece na segunda e última estrofe do poema, quando ele não se contenta em apenas alegrar os mortais com as delícias de seu vinho, mas faz com que dele bebam e experimentem “a embriaguez vizinha da morte”.

Em “Afrodite”, DFS mostra os dois lados de Eros, o próprio amor. Ela ata encantamento e desejo; une amor e morte. Através de sua poesia a autora diz que a partir do momento em que é tocado por Afrodite e seus encantos, o homem não poderá subtrair-se aos perigos de Eros, que podem ser mortais. A alegria e o júbilo trazidos pelo surgimento da bela deusa e seus encantos podem dar lugar à angústia e ao medo que advém da relação com Eros e seu vinho mortal, cuja embriaguez constantemente ameaça os amantes, ferindo-os e inflamando-lhes o coração.

O amor é tema grato à imaginação dos poetas, é atemporal e perturbador e, por isso mesmo, encontra-se presente na poesia universal de todos os tempos. Na obra de DFS não é diferente, a autora dedica-se especialmente à problemática transcendente e a uma meditação sobre a vida e a condição humanas, contando sempre com a presença do sagrado e do mítico, sem os quais a alma não sobrevive. O amor faz também parte de tal esfera, além de ser totalmente necessário aos homens. A linha tênue que o aproxima tanto da vida quanto da morte reacende sua característica transcendente e foi isso que fez DFS ao escrever “Afrodite”.

Os gregos criaram os mitos para explicar, à maneira que lhes foi possível, o que viviam e o que sentiam, tais sentimentos e experiências são comuns a todos os homens. DFS, através de sua poesia, recupera esses mitos, trazendo-os à contemporaneidade. Ela os reelabora, inserindo outros elementos e tonalidades e demonstrando que eles continuam atuais, que os conflitos humanos vividos pelos gregos há mais de dois milênios são ainda os mesmos vividos pelos homens hoje. É esse reelaborar feito pela autora que contribui para a perpetuação do mito.

1.3 Hídrias

Em DFS o universo mítico grego vai muito além das histórias contadas a respeito da vida dos deuses, deusas, ninfas e heróis. Há sacralidade ali, hierofanias se encaixam perfeitamente ao simbolismo mítico.

Na Grécia as hídrias são vasos de cerâmica destinados a carregar água, “elemento de importância fundamental na vida de qualquer povo de todos os tempos, mas que na civilização helênica adquiriu profunda significação sagrada, chegando mesmo a ser elevado à categoria de princípio constitutivo do universo.” (CABRAL, 2004, p. 9). As *Hídrias* de DFS, seu livro, guardam também um elemento de importância fundamental à alma humana, a poesia.

Hídrias foi o último livro publicado por DFS em vida. Terceiro Jabuti da autora, a obra recebeu numerosos elogios da crítica. É um livro completamente inspirado pela Grécia, seus 25 poemas cantam o universo grego e suas belezas. Histórias como a de Apolo e Narciso, personagens mais conhecidos da mitologia, e de outros como Hyacinthos e Leto, menos lembrados, são recontadas por DFS e seus “eus líricos”, além de, como não poderia deixar de ser, a de Koré/Perséfone, o mito grego que mais aparece nos poemas da autora. Nessa obra, o que vinha se mostrando com força, ganha plenitude. Diz Luiz Alberto Machado Cabral a esse respeito, na apresentação que faz ao livro:

A ligação de Dora com o mundo grego se dá por vias profundas e misteriosas, qual uma ‘herança ancestral’. Não se trata de uma concordância factual com o conhecimento do mundo clássico, no qual poderíamos verificar a correspondência mais ou menos exata com tudo que é incessantemente divulgado sobre a cultura grega, mas da própria natureza do seu estro poético, que nasce da visão sacramental da realidade, da profunda vivência espiritual do mito enquanto fato ontológico, não ditado pelos padrões lógicos da inteligência e do bom gosto literário, porém de sua transubstanciação em fruição poética pura; pois existem aspectos do mundo antigo que somente a poesia se mostra capaz de revelar. (CABRAL, 2004, p. 11)

Pela primeira vez, desde que passou a publicar seus escritos, DFS toma a decisão de escrever um livro dedicando-se exclusivamente à temática que a acompanhou desde o início e através da qual continua a falar sobre os mistérios da vida e da condição humanas, sobre questões transcendentais, metafísicas e, especialmente, sagradas, já que o mito grego envolve hierofanias as mais diversas, com seus inúmeros deuses, semideuses e heróis.

Nem todos os poemas de *Hídrias* são inéditos, alguns deles já haviam sido publicados em outras obras de DFS. “Órfica”, por exemplo, o segundo poema do livro, é retomado da obra *Uma via de ver as coisas* (1973) e *Poemas da estrangeira* (1995). Do mesmo modo “Ártemis”, quarto poema de *Hídrias*, figura em *Talhamar* (1982). Também em *Talhamar* está “Delfos”, escolhido para ser o décimo quarto poema de *Hídrias*.

“Koré” ou “Kóre” é um título usual na obra de DFS, já que a autora tem grande identificação com essa personagem mitológica, que é Perséfone quando jovem. Em *Hídrias* há dois poemas intitulados “Kóre”, sendo diferenciados entre si pelos números (I) e (II). “Kóre (I)” é encontrado em *Uma via de ver as coisas* com o título “Koré (IV)”, e o mesmo

conteúdo poético aparece também em *Poemas da estrangeira* como simplesmente “Koré”. “Kóre (II)” está em *Poemas da estrangeira*, onde figura como “Koré” apenas. Em todas essas retomadas os poemas continuam inalterados, são iguais, sem qualquer modificação de léxico ou forma.

Alguns poemas aparecem modificados em *Hídrias*, com inclusão ou exclusão de versos e algumas mudanças de palavras, embora a essência poética se mantenha, é o caso de “Hades”, que está em *Poemas da estrangeira* como tradução feita por Vilém Flusser ao texto original de DFS escrito em alemão, talvez por isso o poema apareça ligeiramente modificado em *Hídrias*. “Dionisos Dendrites”, décimo terceiro poema de *Hídrias*, também apareceu pela primeira vez em *Poemas da estrangeira* como tradução feita por Flusser. Na versão de 1995 o poema é composto por quinze versos distribuídos ao longo de três estrofes, já na versão de 2004 ele tem vinte versos em quatro estrofes, sendo que as duas primeiras são idênticas àquelas da primeira versão e as duas últimas completamente modificadas, embora a essência lírica continue a mesma. “A deusa”, penúltimo poema de *Hídrias*, aparece em *Talhamar* sob o título “Afrodite” e com pequenas modificações de léxico e forma. Uma análise do poema citado foi feita na página 27 desta dissertação. Sabe-se que essas pequenas modificações alteram a poesia e um estudo comparado de tais textos traria enriquecimento ao estudo da obra de DFS, mas não é este o objetivo deste trabalho de dissertação.

Em *Hídrias* o sentido do sagrado, a mais evidente característica da obra da autora, aparece sem reservas. Neste livro ela recria os mitos, trazendo-os à contemporaneidade e mostrando ao leitor como eles ainda podem proporcionar um caminho de reflexão e descoberta para os questionamentos humanos. Em entrevista dada a Fabio Weintraub para o site *WebLivros*, DFS diz que a religiosidade grega e a forma utilizada por aquele povo na escolha de seus deuses se perpetua até os nossos dias dentro da sociedade ocidental:

Quando os estudiosos falam em ‘contexto cultural’ parece uma coisa fria; não é. A religião grega está ligada aos atos de cada dia. Para recolher a água existia a Casa da Fonte, onde as mulheres levavam as bilhas..., tudo é ritual. Aquilo que o meu amigo português falou, que nós somos politeístas, é verdade. No inconsciente, somos politeístas. Uns falam Apolo, outros, Dionísio. Não é *flatus vocis*. Quando você toma uma bebida, não é Dionísio quem bate à tua porta? E, de repente, você fica esquisito, tomado pelo deus. Gosto daquele texto do Lawrence que diz: ‘A nossa alma é uma floresta sombria. Nela, deuses vão e vêm. Devemos ter a coragem de deixá-los ir e vir’. Nossa alma é uma floresta sombria. (SILVA, 1999)

A sacralidade dos escritos de DFS não está ligada essencialmente ao Deus único e centralizado do judeu-cristianismo – embora ela o cite em alguns de seus poemas e tenha declarado a escolha do Cristo como seu Deus pessoal – mas está muito mais ligada à relação de respeito e admiração que ela mantinha com a cultura e mitologia gregas, que não exclui a

relação de fé que tinha com o Deus cristão. A poesia de DFS não existe sem essa relação hierofânica, seja com deuses gregos, como acontece em *Hídrias*, seja com alusões ao Cristo, como acontecem em alguns poemas ao longo de sua obra. A esse respeito disse Gilberto Kujawski em crítica feita a *Hídrias* e publicada pela *Revista Agulha*:

Frequentemente, esquecemo-nos de que o sagrado nunca foi monopólio do judaísmo ou do cristianismo, ou de qualquer religião monoteísta. O solo do sagrado, no qual nossa cultura lança as primeiras raízes, começou na Grécia, com o politeísmo do qual judeus e cristãos tanto se envergonham, e consegue expressão, ou melhor, ganha hierofania, na mitologia grega, com sua florada de deuses e deusas aurorais ocupados em suas tramas arquetípicas pautando a conduta dos humanos no curso da vida e da morte. Aos olhos da poetisa não existe fronteira entre os deuses pagãos e o Deus e os santos cristãos. Paganismo e cristianismo observam perfeita continuidade na urdidura prodigiosa do unus mundus. (KUJAWSKI, 2004)

Em artigo escrito a respeito da temática grega na poesia de DFS, Constança Marcondes César tece o seguinte comentário:

Na poesia de Dora, o poema é a reativação dos mitos, contém a força invocada, sopro do espírito. Descrevendo, como nos hinos órficos, os deuses e sua proximidade, narrando a trama de sua história essencial, abordando sob um ângulo privilegiado o núcleo de um mitologema ou um momento de vida do deus, o poema coloca-se sob a égide do que é invocado; torna-se receptáculo da vida mais plena, tematização de sua presença (CÉSAR, 1999, p. 469)

A poesia de *Hídrias* comprova o que disse César, isto é, através da linguagem poética, que já está naturalmente ligada à mítica, DFS aproxima o leitor brasileiro do universo grego. Universo que está, paradoxalmente, de nós distante e ao mesmo tempo próximo. Distante temporal e espacialmente, embora próximo quanto aos temas e questionamentos trazidos através das narrativas míticas, afinal, a temática trazida por elas é universal e atemporal. DFS trabalha esses temas utilizando-se da atemporalidade que eles carregam, reativando os mitos através de sua força poética e comprovando que o homem atual continua ligado àquilo que angustiava seu semelhante séculos antes de Cristo.

Pode-se afirmar que o poema que se segue está entre os mais apreciados por sua autora, pois ela o elegeu para figurar em três de seus livros⁴, inclusive em *Hídrias*, que a escritora escolheu como lugar de se cantar apenas a Grécia e seus encantos. Assim, para iniciar a análise dessa obra, “Órfica” foi o poema escolhido. Nele, DFS fala sobre a angústia de quem escreve, o sofrimento contraditoriamente prazeroso que traz o poetizar, ato doloroso e ao mesmo tempo vital aos filhos de Orfeu. É, naturalmente, uma meta-poesia. Em sua articulação poética DFS escreve sobre o que vivencia visceralmente no ato de fazer poesia.

⁴ O poema “Órfica” aparece pela primeira vez na obra de DFS em *Uma via de ver as coisas*, segundo livro da autora, de 1973. Ele ainda é incluído em *Poemas da estrangeira* de 1995 e foi escolhido pela poeta para também figurar em *Hídrias*, já que a temática grega, cerne da obra em questão, está presente no poema.

Toda dor do poeta é por ela explicitada e a aflição que ele experimenta ela passa a seus leitores, dando a eles um verdadeiro testemunho lírico, evidenciando-se sem reservas.

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 serás
 num horizonte de Vésperas. (SILVA, 2004, p. 30)

Orfeu é conhecido na mitologia helênica como poeta e músico, o mais talentoso que já viveu. A natureza inclinava-se aos acordes da sua lira, os próprios pássaros interrompiam seu vôo para escutar o som que vinha das cordas embaladas por seus dedos mágicos e até os animais selvagens e os homens mais rudes se acalmavam ao ouvir suas melodias. O poeta por excelência é o abençoador de todos aqueles que foram seduzidos pelo brilho da poesia, de todos aqueles que se colocam entre o mundo dos deuses e o dos homens como voz profética, de todos aqueles que cantam a vida e os mistérios da alma humana:

Como os xamãs, Orfeu é curandeiro, músico e profeta; tem poderes de encantar e dominar os animais selvagens; através de uma catábase do tipo xamânico desce ao Hades à procura de Eurídice; é despedaçado pelas Ménades e sua cabeça se conserva intacta, passando a servir de oráculo; e, mais que tudo, é sempre apresentado como fundador de iniciações e mistérios (BRANDÃO, 1998, p.154).

Por ser um mito tão carregado de simbolismos e mistérios é que em torno de Orfeu desenvolveu-se um movimento religioso complexo, uma verdadeira teologia a que foi dada o nome de Orfismo e que teve grande importância dentro da espiritualidade grega, conforme registra Brandão: “havia na Hélade, desde o século VI a.C. ao menos, uma escola de poetas místicos que se autodenominavam *órficos*, e à doutrina que professavam davam-lhe o nome de *Orfismo*. Seu patrono e mestre era Orfeu.” (BRANDÃO, 1998, p. 153). “Órfica” é o título dado por DFS ao segundo poema de *Hídrias*, transcrito acima, e por seu conteúdo verifica-se por que a autora decidiu assim nomear seus versos.

Em “Órfica” o eu-lírico dialoga com o próprio poema, que está personificado, cheio de vida. É ele criatura, mas ao mesmo tempo dominador total do poeta. Está sendo erguido, mas pode a qualquer momento desmoronar sobre seu criador. Há uma luta travada entre poeta e

poema, criatura e criador, escritor e escritura. Mas o eu-lírico, que revela seu gênero – feminino – a partir do título do poema, não pode parar, ela é poeta, discípula de Orfeu, é “Órfica”, como profetiza não pode deixar de cantar o sagrado e o sublime; não pode impedir que o divino fale através dela, não pode se omitir, embora sofra ao exprimir seu canto.

Já o primeiro verso anuncia a súplica do eu-lírico àquele a quem cria, a quem as estruturas do corpo ergue: “Não me destruas, Poema,”. É um pedido angustiante e verdadeiro, o Poema cresce, é erguido por quem fala, a imagem de seu corpo sendo estruturado traz a ideia de vida, existência. Tal força é maior do que a poeta. Todavia, concomitantemente, “as lápides do mundo morto” são também erguidas pelo mesmo construtor, pois é desse mundo morto que nasce o poema, da região do desconhecido, do mergulho na interioridade do ser, como já disse a própria DFS nos três primeiros versos da poesia intitulada “Nascimento do Poema” de *Andanças*: “É preciso que venha de longe/do vento mais antigo/ou da morte.” (SILVA, 1999, p. 39). É dessas regiões incógnitas que nasce a poesia, da morte não como fim, mas como símbolo do que é misterioso, como volta ao espírito primeiro, à intimidade do poeta, ao seu lar. Como disse Durand: “A vida não é mais que a separação das entranhas da terra, a morte reduz-se a um retorno à casa.” (DURAND, 2002, p. 236). Ao erguer o Poema, o poeta ergue também as lápides de seu mundo, isto é, os escritos que explicam sua essência.

No quarto verso as súplicas do eu-lírico continuam. Como construtor que se denominou, já que ergue estruturas e lápides, ele clama à matéria utilizada – as pedras, que são as próprias palavras – que não o lapidem. Encontra-se aqui um exemplo de como a poesia de DFS é imbuída não só de sensibilidade lírica, mas também de grata beleza formal, que enriquece seus escritos. A autora usa a manipulação semântica para trabalhar com o substantivo “lápide”, que aparece no quarto verso, e o verbo “lapidar”, que aparece no quinto verso: “Não me lapidem, pedras,”. O mesmo poeta que ergue “lápides do mundo morto” – lapidando-as em seu próprio interior, já que seu trabalho é minucioso e exige máximo esmero – suplica às pedras que ele mesmo manipula – pois são a substância basilar de seu labor – que não o lapidem, não o aniquilem, não o destruam. No curso natural da vida pedras é que devem ser lapidadas, trabalhadas artisticamente, aperfeiçoadas, geralmente pedras preciosas, de raro valor, como o são as palavras, mas o eu-lírico, em uma inversão de papéis, pede para que elas não o lapidem, não no sentido de ser polido, melhorado, mas no sentido de ser destruído, finalizado. Palavras com o mesmo radical e raiz são usadas pela autora com diferentes significados, em um jogo semântico caro à poesia por excelência.

A discípula de Orfeu continua a clamar suplicante. Ela agora pede às pedras (palavras), a quem deveria dominar com destreza – já que exerce o papel de criadora – que

não a assolem se entra “na tumba do passado”. Mais uma vez a morte aparece no poema, agora sob o símbolo da tumba, do sepulcro, do túmulo; mais uma vez significando mergulho do poeta em si mesmo, no mundo das sombras, do obscuro e desconhecido e de onde a mensagem profética que deve ser dada aos homens sai, mensagem essa que não dá ao poeta-profeta a chance de se eximir de sua missão. Embora doloroso e exaustivo, seu papel é cantar o inefável, criar o Poema, manipular as palavras que podem aniquilá-lo a qualquer momento por sua força sagrada.

O túmulo é um dos símbolos citados por Durand para figurar entre aqueles que fazem parte do regime noturno místico do imaginário, regime empenhado em unir e harmonizar os contrários, enxergando a tumba, símbolo inegável da morte, como repouso e não como fim absoluto de tudo. Segundo Durand existem três maneiras para agir em contraposição à morte – o grande inimigo humano – em cada povo ou sociedade uma delas prevalece. Pode-se pegar armas e tentar destruir o opositor; pode-se criar um universo harmonioso, onde a morte passa a ser bem-vinda, sendo vista como aconchego e descanso; ou pode-se enxergar a vida a partir de uma visão cíclica, na qual a morte é sinônimo de renascimento. À primeira ação Durand dá o nome de regime diurno da imagem⁵, em que se sobressaem os símbolos ligados à verticalidade e luminosidade humanas como a própria luz, o cetro e o gládio. O objetivo neste regime é sempre lutar contra, dividir, separar. À segunda e terceira ações Durand dá o nome de regime noturno místico do imaginário e os separa respectivamente em místico e sintético. Neste os símbolos prevaletentes são os cíclicos, como o denário e o pau (árvore); naquele prevalecem os símbolos de inversão e intimidade como a noite, a taça e o túmulo. Em “Órfica”, o eu-lírico fala sobre “a tumba do passado”, ou seja, a morte vista como regresso à mãe, retorno ao lar, volta ao lugar de origem, como acontece quando ela é vista a partir do regime noturno místico do imaginário. Falando sobre a maneira como alguns povos ao redor do mundo enxergam a morte diz Durand:

O complexo do regresso à mãe vem inverter e sobredeterminar a valorização da própria morte e do sepulcro. Poder-se-ia consagrar uma vasta obra aos ritos de *enterramento* e às fantasias do repouso e da intimidade que os estruturam. (...) Numerosas sociedades assimilam o reino dos mortos àquele donde vêm as crianças. (DURAND, 2002, p. 236)

Além de significar um mergulho no interior desconhecido e obscuro do poeta, a morte e a tumba significam também volta às origens, ao tempo fabuloso do princípio, onde podem estar as respostas aos questionamentos feitos pelos homens no momento presente. Lá, onde a palavra ainda era larva e estava em seu estado inicial, no tempo em que ela não podia ser

⁵ Sobre os regimes e estruturas do imaginário desenvolvidos por Gilbert Durand explicitar-se-á posteriormente de maneira mais detalhada.

usada como pedra para a construção do Poema, pois ainda estava sendo criada. No tempo primordial, como disse Eliade (1972).

A seguidora de Orfeu entra na “tumba do passado” conhecendo os perigos desse ingresso, pois o desconhecido nunca é seguro, mas, assim como seu mestre foi capaz de enfrentar os indiferentes e severos deuses do mundo subterrâneo, Hades e Perséfone, para resgatar a amada Eurídice através do sedutor canto, ela também enfrenta todas as agruras de sua missão profética, sabendo que ao final sua voz será ouvida e seu padecimento terminará em êxito. Por amor ao Poema, a quem implora para não ser destruída, é que a poeta prossegue “ferindo cordas duras/pedindo o não-perdido/do que se foi.”

A lira era o instrumento usado por Orfeu para encantar a todos através de sua arte poética e musical. Quando os dedos do músico-profeta tangiam aquelas cordas, toda a natureza ao redor rendia-se à beleza de seus sons e versos. Ovídio assim descreve o que aconteceu nos arredores do mundo subterrâneo no momento em que Orfeu ali desceu em busca de sua amada Eurídice tocando a lira:

Suas palavras e sua música
Fizeram os pálidos fantasmas chorar: a roda de Ixion
Ficou parada, os abutres de Titios pararam de comer seu fígado,
Tântalo não mais tentou chegar até a água.
As filhas de Belo descansaram em seus túmulos,
E Sísifo subiu numa rocha para ouvir o poeta e músico.
Essa foi a primeira vez, no mundo inteiro,
Em que as Fúrias choraram. (...) (OVÍDIO, 2003, p. 202)

Esse era o poder que tinha Orfeu ao tocar sua lira, poder que herdaram seus discípulos-poetas, embora o eu-lírico de “Órfica” descreva esse trabalho como duro e penoso. Ele, pela terceira vez, faz uma súplica ao Poema “Não caias sobre mim, que te ergo/ferindo cordas duras”. As cordas de sua lira não são suaves como pareciam ser as de Orfeu, mas o poder do som que delas sai ainda é capaz de enlevar e atrair os ouvintes, como acontecia com o mestre, por isso o poeta não pode interromper sua construção, mesmo que ela seja sinônimo de dor e sofrimento, já que sua lira tem cordas duras, difíceis de tanger. O verbo ferir em sua acepção mais comum significa machucar, causar dor; e pode ainda significar tocar, tanger. Em um novo jogo semântico DFS faz com que ambos os significados possam ser aplicados na interpretação do verbo dentro do poema, isto é, ao tanger cordas duras, palavras a serem moldadas, sentimentos a serem domados, o poeta fere-se, machuca-se; seu trabalho é árduo, penoso.

Enquanto fere cordas duras o poeta diz que está “pedindo o não-perdido/do que se foi.” Mais uma vez ele fala sobre a volta ao passado, às origens, que embora façam parte de um tempo que se foi, não se perderam. Seu trabalho é mergulhar na profundidade misteriosa do tempo primordial que não se dissipou, ao contrário, como diz Eliade (1972) ao falar dos

mitos e de sua ligação com as origens, todo relato do que aconteceu no tempo fabuloso do princípio é uma história sagrada, “é essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje.” (ELIADE, 1972, p. 11). O que foi não se perdeu, de fato é na origem de tudo que se alicerça a vida atual; é na origem que o poeta busca respostas aos questionamentos humanos hoje, mesmo que para isso ele tenha que correr o risco de ser destruído pelo ente a quem dá vida, o próprio Poema, através de quem canta o inefável, o poético, o profético, tão necessários e buscados pelos homens, mas por tantas vezes inatingíveis, como o próprio eu-lírico diz nos décimo segundo e décimo terceiro versos: “E tento conformar-te/ à forma do buscado”.

O esforço dos filhos de Orfeu está em levar aos homens aquilo que sua alma necessita. O ser humano não vive sem o sagrado, o belo, o inefável, enfim, sem a poesia:

Qualquer que seja seu conteúdo expresso, sua significação concreta, a palavra poética afirma a vida desta vida. Quero dizer: o ato poético, o poetizar, o dizer do poeta – independente do conteúdo particular desse dizer – é um ato que não constitui, pelo menos originalmente, uma interpretação, mas uma revelação de nossa condição. Falando disso ou daquilo, de Aquiles ou da rosa, do morrer e do nascer, do raio e da onda, do pecado e da inocência, a palavra poética é ritmo, temporalidade manando-se e reengendrando-se sem cessar (...). A poesia não é uma opinião nem uma interpretação da existência humana. Aquele que fornece o ritmo-imagem expressa simplesmente o que somos; é uma revelação de nossa condição original, qualquer que seja o sentido imediato e concreto das palavras do poema. (PAZ, 1982, p. 179, 180)

A poesia nasce do interior do ser, são “lápides do mundo morto”, sai da “tumba do passado”, é “o não-perdido/ do que se foi”, e é, ainda, pelo homem ansiada, buscada, desejada. Em “Órfica” o eu-lírico, que suplica insistentemente à sua própria criação para que não o destrua, diz que o faz na tentativa de conformar a palavra poética ao anseio humano. Aqui, mais uma vez, DFS se vale do jogo lexical, ela diz ao Poema: “E tento **conformar-te/ à forma** do buscado”, a forma em questão não diz respeito à disposição primorosa de estrofes e versos, com métrica e rima perfeitas, nem o verbo conformar tem o sentido de configuração, como se poderia interpretar, em se tratando de um poema. O eu-lírico tenta encontrar dentro de si, em trabalho árduo e penoso, que inclui o “ferir cordas duras”, aquilo que os homens buscam e que é a eles essencial, isto é, a poesia enquanto revelação.

Continuando sua súplica, em que manifesta seu estado órfico, o eu-lírico pede à palavra em si, sua matéria, que não o tente para além daquilo que deve ser e fecha o poema com a imagem de um “horizonte de Vésperas.”. As vésperas aqui não têm o sentido de dia ou tempo que precede determinado acontecimento, mas têm o sentido, usualmente empregado no meio católico, de hora canônica que acontece no cair da tarde, no momento em que o sol se põe e que o horizonte torna-se mais belo e admirável. Imaginar um “horizonte de Vésperas” é imaginar o

grande astro-rei em seu ápice, quando ele colore o horizonte de matizes que vão do amarelo ao vermelho, passando pelo alaranjado claro e escuro, um momento de beleza única, incapaz de ser captado de forma completa por qualquer artista, mas que fascina grande parte deles.

Ao final do poema o eu-lírico declara sua limitação. Ele pede à palavra que não o tente a ir além daquilo a que foi chamado, o Poema deve ir até a rara beleza do “horizonte de Vésperas” e nada mais, a necessidade humana do inefável vai até aí, o que disso passar será vaidade dos filhos de Orfeu, que não querem ser tentados a olhar para trás como fez seu pai, que após enfrentar tantas agruras em busca da amada Eurídice, perde-a para sempre por ter cedido à tentação da insegurança. A filha do deus da poesia nesse poema não quer perder o que construiu, não foi sem dor que ela cumpriu a sua missão de revelar aos homens seu interior (que reflete o de todos eles) através do canto poético, deixar que a palavra vá além da beleza do entardecer é permitir que a criatura tome conta do criador por completo. Todos os poetas, verdadeiros filhos de Orfeu, têm consciência do poder destrutivo do Poema e o eu-lírico de “Órfica” decide que não cairá em tentação, seu limite é o entardecer e toda a sua sublimidade, adentrar pela noite pode significar a destruição, fim, caminho sem volta para o poeta.

1.4 Principais aspectos da teoria do imaginário

Depois de conhecer DFS, suas obras e alguns de seus poemas – os quais demonstram a sacralidade que permeou a poesia da autora – passaremos a falar sobre o suporte teórico que sustenta este trabalho de dissertação, isto é, a crítica do imaginário.

A teoria do imaginário introduziu a imaginação da matéria como seu principal objeto de estudo e teve na lógica clássica ensinada por Aristóteles, ou na corrente aristotélica racionalista – como também é conhecida – sua maior opositora. A corrente aristotélico-racionalista exclui e vê como algo sem importância a imagem e o pensamento simbólicos. Portanto, não considera o pensamento indireto, a transcendência e a compreensão epifânica como objetos de estudo, mas os enxerga, de acordo com Durand em *O imaginário* (2001), como propositores de uma “realidade velada”, enquanto ela (a corrente aristotélica) exige clareza e entendimento lógico. Diz o antropólogo a respeito desse embate histórico entre imagem e pensamento racional:

A imagem, que não pode ser reduzida a um argumento ‘verdadeiro’ ou ‘falso’ formal, passa a ser desvalorizada, incerta, ambígua, tornando-se impossível extrair pela sua percepção (sua visão) uma única proposta ‘verdadeira’ ou ‘falsa’ formal. A imaginação, portanto, é suspeita de ser a amante do erro e da falsidade. (DURAND, 2001, p. 11)

Dessa forma, a razão passa a ser considerada o único meio de legitimação e acesso à verdade, e o imaginário é excluído dos processos intelectuais. Apesar disso, Platão, graças à linguagem imaginária do mito, tantas vezes por ele utilizado para exemplificar seus pensamentos, acaba por defender que a imagem fala diretamente à alma, que nela não há falso ou verdadeiro, mas que sua linguagem “admite uma via de acesso para as verdades indemonstráveis: a existência da alma, o além, a morte, os mistérios do amor... Ali onde a dialética bloqueada não consegue penetrar.” (DURAND, 2001, p. 16, 17).

Apesar da contribuição dada por Platão através da defesa de processos intelectuais diferentes daqueles pregados por Aristóteles, no ocidente prevaleceu, até bem pouco tempo, o iconoclasmo aristotélico. Diferentemente das civilizações não-ocidentais, onde sempre houve valorização das imagens e dos símbolos – vide os ideogramas egípcios ou os caracteres chineses como exemplo primordial, neles o signo escrito é feito por imagens – no ocidente racionalista e, posteriormente, cristão, pregou-se sempre a desvalorização e destruição das imagens. Algumas tentativas de resistência a esse iconoclasmo endêmico aconteceram ao longo dos séculos; o catolicismo romano foi um dos maiores defensores da imagem e teve na Contra-Reforma seu grande momento de oposição à desvalorização desta. Além dele, também os movimentos artísticos conhecidos como Romantismo, Simbolismo e Surrealismo defenderam a imagem como sendo algo decisivo para o entendimento do ser humano e seu psiquismo. Mas foi Gilbert Durand, discípulo de Gaston Bachelard e admirador de Carl Gustav Jung, o primeiro a inserir o estudo das imagens, dos símbolos e dos mitos em uma teoria, a chamada crítica do imaginário. Diz Pierre Grimal: “Gilbert Durand pode ser encarado como o ponto de partida teórico de uma nova perspectiva de análise simbolista.” (GRIMAL, 2005, p. XIV).

Em *A imaginação simbólica* (2000) Durand defende a predominância do “simbolizar” em toda e qualquer sociedade, pois, de acordo com ele, há aquelas em que não existem pesquisadores ou cientistas, contudo, em todas elas, sem exceção, há poetas, há estetas e há valores, pois a imaginação é essência do espírito, o ato de criação é inerente ao ser. Ele diz: “O que a antropologia do imaginário permite, e só ela permite, é reconhecer o mesmo espírito da espécie em prática tanto no pensamento ‘primitivo’ como no pensamento civilizado, tanto no pensamento normal como no pensamento patológico.” (DURAND, 2000, p. 104). Dessa forma, a partir de seus estudos acerca do imaginário, Durand conseguiu demonstrar, embora não sem críticas, que a validade do conhecimento é a mesma, seja ele adquirido pela experimentação lógica, seja pela criação simbólica. Esses estudos cresceram e ganharam fôlego dentro da comunidade acadêmica mundial,

atualmente eles reúnem variada gama de abordagens disciplinares e assuntos os mais diversos têm sido estudados à luz da teoria do imaginário. Desde a literatura – como é o caso deste trabalho – até disciplinas que tratam de temas como tecnologia e desenvolvimento.

Bachelard, mestre de Durand, foi quem iniciou o estudo de um imaginário propriamente literário, ao qual chamou de fenomenologia dinâmica. Na fenomenologia há a compreensão da percepção, do subjetivo, do imagético; nela, utilizam-se fragmentos do objeto, que são as imagens em um poema, para serem estudados em sua profundidade. Extingue-se a distinção entre sujeito e objeto, há interdependência entre eles:

A fenomenologia estuda o fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua totalidade (...). A imagem, em sua simplicidade, não precisa de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem jovem. O poeta, na novidade de suas imagens, é sempre origem de linguagem. Para especificarmos bem o que possa ser uma fenomenologia da imagem, para frisarmos que a imagem existe antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, antes de ser uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma. Deveríamos então acumular documentos sobre a *consciência sonhadora*. (BACHELARD, 1989, p. 2 e 4)

O que passa a acontecer a partir de Bachelard é uma inédita valorização da imagem, algo muito diferente do que existia até então, isto é, o positivismo e as teorias racionalistas do século XIX. A imaginação é aqui o principal objeto de estudo, ela perde o status de “louca da casa” para ser analisada com seriedade. Jean-Yves Tadié escreve a esse respeito: “Até os anos setenta, que marcam o triunfo da linguística (e do estruturalismo), os métodos oriundos de Bachelard inspiram, praticamente sozinhos, aquilo que denominamos, então, a ‘*nova crítica*.’” (TADIÉ, 1992, p. 113).

Mircea Eliade, mitólogo e historiador das religiões, de quem Durand também recebeu grandes influências e que foi o responsável pela criação de uma nova hermenêutica dos mitos e dos assuntos ligados ao sagrado, valoriza também os pensamentos mítico e simbólico como meio de conhecimento do homem, e dá à literatura o mérito por sua sobrevivência ao longo dos anos de predominância do racionalismo lógico-aristotélico:

As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis do psiquismo, elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. Por isso, seu estudo nos permite melhor conhecer o homem, “o homem simplesmente”, aquele que ainda não se decompôs com as condições da história (...). Eles pertencem à substância da vida espiritual, podemos camuflá-los, mutilá-los, degradá-los, mas jamais poderemos extirpá-los. (...) Condenados a mudar incessantemente de emblema, eles resistiram a essa hibernação, graças sobretudo à literatura. (ELIADE, 1991, p. 8, 9)

A crítica do imaginário nasce em um momento em que predominava entre as ciências, inclusive na literatura, a teoria estruturalista de Saussure, Jakobson, Todorov, Lévi-Strauss, dentre outros. A teoria geral do imaginário não se prende às formas fechadas do estruturalismo, já que seu principal objeto de investigação está nas dimensões imaginárias, nos simbolismos que o homem cria para explicar o mundo em que vive. Apesar disso, foi no estruturalismo de Lévi-Strauss que Gilbert Durand buscou inspiração para a análise do mito, que é o maior sistema dinâmico de símbolos criado pelo homem. Assim como Lévi-Strauss, Durand percebia nos diferentes mitos, de diferentes sociedades, elementos equivalentes, modelos de comportamento, repetições, aos quais ele chama de *arquétipo*, termo difundido por Jung e utilizado por Durand para designar o que o psicanalista suíço chama de “imagens primordiais localizadas no inconsciente coletivo.” (JUNG, 1964, p. 67).

Embora tenha sido inspirado por Lévi-Strauss e um de seus principais livros seja intitulado *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), não se pode dizer que Durand é um autor estruturalista. Ele desvincula-se do estruturalismo de Lévi-Strauss ao dizer que o mito não é formado por uma única estrutura, fechada e comum a todos os mitos, e sim por estruturas móveis, abertas; nisso Durand aproxima-se muito mais do pensamento pós-estruturalista. Dessa forma sua análise se diferencia da proposta pelo etnólogo francês ao considerar que as redundâncias ou repetições existentes no mito não formam sua estrutura (única, imóvel), mas devem ser agrupadas como estruturas (várias), através dos símbolos convergentes: “a repetição, redobramento, triplicação ou quadruplicação das sequências, não se reduz à resposta fácil que lhe quer encontrar Lévi-Strauss: ‘A repetição tem uma função que é a de tornar manifesta a estrutura do mito.’” (DURAND, 2002, p. 360, 361). Assim, enquanto em Lévi-Strauss o mito é “ferramenta lógica”, em Durand ele é visto como narrativa dinâmica de imagens, que devem ser consideradas em sua inscrição no trajeto antropológico, que percorre desde o *schème* corporal, passando pelo arquétipo, até sua materialização no objeto, técnica ou narrativa cultural, isto é, no mito.

Durand separa a representação imaginária em regimes de imagens, e logo depois em estruturas do imaginário. Para isso ele baseia-se na reflexologia da Escola de Leningrado que, nas primeiras décadas do século XX estabeleceu a noção de gestos dominantes no recém-nascido: a dominante de posição (dominante postural) é aquela que coordena ou inibe todos os outros reflexos, quando, por exemplo, se põe o corpo da criança na vertical; já a dominante de nutrição (dominante digestiva) é aquela que, nos

recém-nascidos, se manifesta por reflexos de sucção labial, que são provocados ou por estímulos externos ou pela fome. A essas duas dominantes podem associar-se reações audiovisuais. Há uma terceira dominante relacionada ao reflexo sexual (dominante copulativa), que seria de origem interna e que a reflexologia menciona de modo mais vago.

Em sua teoria o autor francês salienta não as imagens isoladas, mas sua organização em constelações. Apesar da importância do símbolo – dentro de uma narrativa mítica, por exemplo – ele não deve ser interpretado isoladamente, mas sempre de maneira convergente, formando constelações de imagens que variam de acordo com a sociedade ou cultura na qual aparecem e de acordo com a maneira pela qual tal sociedade ou cultura enxerga o universo. Assim, a partir da reflexologia, Durand fundamenta a bipartição das imagens em dois regimes: o diurno, que tem a ver com a dominante postural, e o noturno, relacionado às dominantes digestiva e copulativa (ou cíclica). Regime Diurno: uma organização das imagens que divide o universo em opostos, cujas características são as separações, os cortes, as distinções, a luz. Regime Noturno: uma organização das imagens que une os opostos, tendo como principais características a conciliação e a descida interior em busca do conhecimento. A partir daqui surge o termo estrutura, que em Durand é definido como uma forma transformável, que desempenha o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens.

No Regime Diurno está a estrutura heróica, que se caracteriza pela luta, tendo como representação uma vitória sobre o destino e sobre a morte. Está ligado à verticalidade do homem, às armas; o gládio e a flecha são símbolos recorrentes:

Aos esquemas, arquétipos, símbolos valorizados negativamente, e às faces imaginárias do tempo poder-se-ia opor, ponto por ponto, o simbolismo simétrico da fuga diante do tempo ou da vitória sobre o destino e a morte (...). Escolhemos dois símbolos, *o cetro e o gládio*, como indicativos dos esquemas ascensionais e diairéticos. (DURAND, 2002, p. 123)

No Regime Noturno da imagem, temos duas estruturas: sintética e mística. A estrutura sintética diz respeito aos ritos utilizados para assegurar os ciclos da vida, harmonizando os contrários através de um caminhar histórico e progressista, seus símbolos são os símbolos cíclicos, de retorno, como o calendário e a roda, o denário e o pau:

Abordamos agora uma constelação de símbolos que gravitam todos em torno do domínio do próprio tempo (...). Escolhemos, para simbolizar estes dois matizes do imaginário que procura dominar o tempo, duas figuras do jogo do Tarô que resumem reciprocamente o movimento cíclico do destino e o ímpeto ascendente do progresso temporal: *o denário e o pau*. O denário que nos introduz nas imagens do ciclo e das divisões circulares do tempo, aritmologia denária, duodenária, ternária ou quaternária do ciclo. O pau, que é uma redução simbólica da árvore com rebentos. (DURAND, 2002, p. 282)

A estrutura mística refere-se à construção de uma harmonia, nela se evita a polêmica e há a procura da quietude e do gozo, tem como recurso expressivo os símbolos de intimidade, ligados ao aconchego, ao habitat, à interioridade, como a mãe e a taça:

A atitude mais radical do Regime Noturno do imaginário consiste em mergulhar numa intimidade substancial e em instalar-se pela negação do negativo numa quietude cósmica de valores invertidos, com os terrores exorcizados pelo eufemismo (...). Esse movimento da imaginação noturna consiste na conquista de uma espécie de terceira dimensão do espaço psíquico, dessa interioridade do cosmo e dos seres à qual se desce e onde se mergulha por uma série de processos, como o engolimento e as fantasias digestivas ou ginecológicas, a gulliverização ou o encaixe, de que o símbolo arquetípico continente em geral é a taça, sobredeterminada ela própria pelas fantasias do conteúdo e das substâncias elementares ou químicas que contém. (DURAND, 2002, p. 282)

Como foi dito na introdução deste trabalho, não se pode falar em imaginário sem que se demonstre a importância de elementos como o *schème*, o arquétipo, o símbolo e o mito. Todos presentes na vida humana de maneira geral. Pode-se dizer que o imaginário de um povo ou sociedade está intimamente ligado aos mitos criados e perpetuados por esse mesmo povo ou sociedade. Segundo Durand, cada cultura se adequa a um dos regimes do imaginário e instintivamente escolhe os arquétipos e símbolos com os quais mais se identifica para criar suas mitologias. Assim, se uma cultura percebe o universo como cheio de oposições e divisões tenderá ao regime diurno. Se o percebe como unido e harmonioso tenderá ao regime noturno que poderá ser místico ou sintético. Segundo Ana Maria Lisboa de Mello, “a trajetória dos personagens de um mito, pode configurar, simbolicamente, os meandros e enredos da psique humana.” (MELLO, 2003, p. 13).

A produção imaginária tem ligação direta com a morte e a maneira como o ser humano lida com sua inevitabilidade. O poder do tempo e a certeza de um fim são temas que perturbam os homens de todos os tempos e em diferentes culturas. Durand atribui ao imaginário a maneira escolhida pelo homem para se erguer contra a morte e os temores que ela lhe traz. Cada povo ou sociedade enxerga o universo e o fim da vida de diferentes formas. As culturas que tendem ao regime diurno adotarão uma atitude heróica em relação à morte, lutando contra ela com todas as armas possíveis. Embora saibam que é uma luta já perdida, insistem em combater até o fim: “A imaginação diurna adota uma atitude heróica, energia libidinal positiva, que aumenta o aspecto tenebroso, ogresco e maléfico da face de Cronos.” (TURCHI, 2003, p. 33). No regime diurno a morte é mesmo inimiga fatal e as armas são usadas para combater a ameaça que traz o tempo.

No regime noturno, seja ele místico ou sintético, há uma eufemização das faces do tempo. A morte não é mais vista como inimiga a ser combatida, mas como momento

necessário de transcendência e sublimação. No regime noturno, o que era visto como tenebroso e amedrontador para o diurno, passa a ter virtudes e torna-se gerador de crescimento e de benefícios:

Diante das faces do tempo, desenha-se, assim, uma outra atitude imaginativa, consistindo em captar as forças vitais do devir, em exorcizar os ídolos mortíferos de Cronos, em transmutá-los em talismãs benéficos e, por fim, em incorporar na inelutável mobilidade do tempo as seguras figuras de constantes, de ciclos que no próprio seio do devir parecem cumprir um desígnio eterno. (DURAND, 2002, P. 193, 194).

No regime noturno sintético a morte nunca é o fim, mas faz parte de uma ciclicidade temporal natural, ela representa recomeço, reconciliação, harmonização entre os aspectos positivos e negativos do tempo: “a noite não passa de propedêutica necessária ao dia, promessa indubitável da aurora.” (DURAND, 2002, p. 198). Vemos a partir disso como é pertinente tudo o que disse Eliade a respeito do tema que é, inclusive, o título de uma de suas mais importantes obras, *O mito do eterno retorno* (1969), em que ele explica a relação que algumas culturas mantêm com a morte, vendo-a não como o fim de um tempo linear, mas como o reinício da vida, ciclicidade, eterna renovação.

Já no regime noturno místico a eufemização da dureza da morte é ainda mais forte. Ela é bem-vinda e necessária, representa uma volta às origens, um retorno ao seio materno, lugar de repouso e de intimidade. A queda torna-se descida prazerosa e a profundidade passa a ser lugar desejado: “no seio da própria noite, o espírito procura a luz e a queda se eufemiza em descida e o abismo minimiza-se em taça.” (DURAND, 2002, 198). A morte é bem-vinda e esperada como algo comum, importante e necessário.

Cada cultura encontra diferentes formas de lidar com a morte, o tempo e suas certezas e a teoria do imaginário só reforça essa característica antropológica. Dentro da literatura é também possível encontrar uma coerente relação entre as diferentes formas de escritura e a teoria em questão. É o que faz Maria Zaira Turchi, em seu livro, *Literatura e antropologia do imaginário* (2003), a autora consegue estabelecer uma conexão inédita entre os gêneros literários e os regimes do imaginário.

Apesar da intensa relação existente entre literatura e mito e da crítica literária ter sido um amplo campo de aplicação do pensamento durandiano, existiam ainda algumas lacunas a serem preenchidas, e o trabalho realizado pela pesquisadora brasileira deu conta de tais falhas. Turchi conclui com propriedade que o regime diurno do imaginário está ligado ao gênero épico, o regime noturno sintético está ligado ao gênero dramático e o regime noturno místico, no qual se baseia este trabalho, está ligado ao gênero lírico. Em suas palavras:

Os movimentos de dobrar-se sobre si mesmo, duplicar-se, refletir-se, encadear-se são próprios do regime noturno místico, que procura penetrar a intimidade quente do

mundo. Assim, os gestos de atar, ligar, prender, aproximar, constitutivos do regime noturno místico, dizem respeito à experiência da multiplicidade de significados dos seres, entre os quais a analogia pressente e explora semelhanças de relações. (...) A poesia, para penetrar na alma do mundo, dobra-se, duplica-se, encadeia-se como no regime noturno místico, pelos caminhos da similitude e da analogia. (TURCHI, 2003, p. 59)

A autora fez análises de poemas de Carlos Drummond de Andrade e Gilberto Mendonça Teles para chegar a tais conclusões e demonstra que o caráter pessoal que possui a lírica – diferentemente dos gêneros épico e dramático, mais ligados à coletividade – aproxima-a irremediavelmente do regime noturno místico.

Como disse Octávio Paz: “A experiência poética não é outra coisa que a revelação da condição humana.” (PAZ, 1976, p. 57). O poema nasce do interior humano e a partir dele o poeta assume o papel de profeta, revelando-nos, como leitores, quem somos. Suas experiências são também as nossas e nos fundimos a elas para entendermos a nós mesmos. No regime noturno místico também acontece a fusão, nele estão presentes a tendência ao redobramento, à perseverança, à miniaturização e ao realismo sensorial. Diz Maria Zaira Turchi a respeito dessa relação entre regime noturno místico e gênero lírico: “No lírico e no místico, as ligações e as fusões infinitas são organizadas pela atitude repetidora da consciência, capaz de transformar o ruído do mundo em melodia, reduzindo a distinção entre a palavra e a coisa e buscando o indizível do momento simultâneo da imagem.” (TURCHI, 2003, p. 62).

A poesia de DFS leva-nos a pensar no regime noturno místico do imaginário e também nas teorias desenvolvidas por Eliade e Jung. O mito e suas relações com a sacralidade e a hierofania dos poemas da escritora paulista, aproximam-nos ainda mais dessa estrutura criada por Durand, da transcendência humana sobre a qual tanto falou Eliade e também dos arquétipos difundidos por Jung. Analisá-los à luz de tais teorias, além de ser um trabalho pertinente, pode ser ainda estimulante, contribuindo para o crescimento dos estudos literários feitos a partir de uma perspectiva da crítica do imaginário.

Além de fazer a separação das imagens em regimes de imagens, Durand constrói também uma crítica dos mitos, que ele chama *mitodologia*. Esta divide-se em dois níveis de análise mítica: a mitanálise e a mitocrítica. A mitanálise “define um método de análise científica dos mitos que procura extrair não apenas o seu sentido psicológico, mas, sobretudo, o sociológico.” (DURAND apud TURCHI, 2003, p. 41). Ela quer demonstrar que cada momento histórico tem seu mito dominante, que servirá de modelo à totalidade do imaginário. Embora a mitanálise seja assaz importante para um conhecimento mais profundo dos mitos, onde quer que eles apareçam, não se pretende usá-la nesta dissertação. Far-se-ão aqui análises

poéticas dos textos escritos por DFS, e a mitocrítica, explicada abaixo, tem maior pertinência para o trabalho em questão.

Já a mitocrítica consiste na análise e interpretação de procedimentos simbólicos e míticos da criação literária. Segundo Maria Zaira Turchi, “a mitocrítica quer se constituir num método de crítica que seja uma síntese construtiva entre as diversas críticas literárias e artísticas, antigas e novas, que, muitas vezes, se enfrentam de modo estéril.” (TURCHI, 2003, p. 40). Isto é, a mitocrítica não tem como base para análise de uma obra apenas a raça, o meio e o momento em que foi escrita, também não se baseia pura e simplesmente na biografia mais ou menos aparente do autor. Da mesma forma não encontra ainda base somente no texto mesmo e em suas estruturas, ela utiliza os três parâmetros citados para chegar ao “ser mesmo da obra.” (TURCHI, 2003, p. 40). É exatamente esse tipo de hermenêutica que se propõe neste trabalho para a obra *Hídrias* de DFS, e para os outros poemas da autora que serão também analisados. O que se pretende é realizar uma mitocrítica dessas obras, utilizando-se, para isso, a teoria do imaginário desenvolvida por Durand, que evoca, entre outros, Eliade e Jung. Percebe-se, portanto, que a mitocrítica é um tipo de análise que está próxima do pós-estruturalismo, pois não se prende a estruturas fixas ou à busca de centralizações, mas leva em consideração a compreensão do mito pelo leitor e a forma como este é afetado por aquele. Assim, enquanto a mitanálise tem a preocupação de saber se o poeta criou ou representou uma época social, a mitocrítica é uma proposta de leitura de obras literárias.

Ao falar sobre a relação existente entre mito e literatura, assunto que está sendo abordado nesta dissertação, Durand diz, em seu livro intitulado *Campos do imaginário* (1996), que o discurso mítico é a raiz de toda a literatura, e que “as técnicas de leitura do mito, se tornam paradigmáticas para a leitura de qualquer discurso” (DURAND, 1996, p. 154), isto é, a mitocrítica pode e deve ser usada como base para a análise, não só de textos literários (narrativos, líricos ou dramáticos), como de quaisquer outros textos.

No texto citado acima, Durand esclarece que, embora o mito esteja na base do pensar do homem e que “todo pensamento humano que se ‘formula’, ‘desenrola-se’ no modo do *sermo mythicus*” (DURAND, 1996, p. 154) não existe mito puro ou mito inicial. O antropólogo francês alerta que “é necessário desconfiar das espécies de modelos sincréticos que todos os dicionários de mitologia fabricam para cada mito.” (DURAND, 1996, p. 155). Assim, nesta dissertação, não se trabalha a ideia de que certa versão de determinado mito é a melhor delas, ou a única “correta”. A mitocrítica dos poemas de DFS é feita partindo-se do princípio, citado acima, da não existência de um mito puro ou inicial. Obviamente é feita uma apresentação de certa versão do mito tratado no poema analisado, isso para que haja um

melhor entendimento do mesmo, sem nenhuma pretensão de rotular tal versão como a única ou a melhor existente.

É no terreno fértil do sagrado que o imaginário resplandece em toda a sua força. A experiência do divino sugere uma outra via que não aquela de mão única da percepção vulgar que o homem tem de si mesmo e do mundo. Através do imaginário e da possibilidade que este traz de experiência com o que é divino, sagrado e simbólico, o homem totaliza-se, torna-se pleno, deixa de aceitar passivamente interpretações prontas sobre o mundo e tudo aquilo que o rodeia, passa a comunicar-se consigo mesmo em diferentes linguagens e sintonias e, conseqüentemente, conhece-se melhor. O imaginário é uma constante manifestação do que é sagrado, é algo que não se fecha, ele não traz respostas prontas aos naturais questionamentos humanos. Mesmo que provoque medo e assuste aqueles que estão acostumados às respostas empíricas da logicidade, ele equilibra os sentidos, provoca no homem um retorno ao símbolo, inerente ao ser, e não permite uma situação de mutilação da essência humana, ao contrário, cria no homem uma capacidade imensa de enxergar melhor a si mesmo e o mundo em que vive.

A poesia de DFS mergulha profundamente na sacralidade, especialmente naquela que a mitologia helênica traz consigo. Nos escritos da autora pode-se observar a hierofania da palavra, a liturgia do pensamento estético e a riqueza de mitos recheados de arquétipos e símbolos universais. Assim, torna-se mister conhecer o mito e as íntimas relações que este mantém com o imaginário, com o sagrado e com o poético, especialmente o mito grego, cujo entendimento é fundamental para a compreensão da poesia de DFS. Esse é o estudo que se fará no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 2

O LÍRICO E O MÍTICO: POSTURAS QUE SE APROXIMAM

2.1 Mito e sacralidade

Santo Agostinho já disse a respeito da definição de mito: “Sei muito bem o que é, desde que ninguém me pergunte; mas quando me pedem uma definição, fico perplexo.” (AGOSTINHO, apud, RUTHVEN , p. 13). Não existe uma definição precisa e conclusiva do mito, inúmeros teóricos já tentaram defini-lo ou explicá-lo e embora muitos tenham chegado a conclusões claras e verdadeiramente relevantes, não houve aquele que à palavra pudesse dar significação curta e indubitável. Além disso, o mito é tema controverso e dinâmico, aparece com diferentes significados, em diferentes épocas e para diferentes estudiosos, o que faz dele um assunto ainda mais instigante e atraente do que já é por natureza. O mito, mesmo que de forma velada, faz parte do dia a dia dos homens e pode ser encontrado em toda e qualquer sociedade, de qualquer época, fascinando eruditos e leigos e sempre ensinando algo à humanidade.

O livro *O poder do mito* (1990) é a transcrição de uma longa conversa entre Joseph Campbell e Bill Moyers a respeito dos mitos e seu papel fundamental na vida em sociedade. Campbell diz a Moyers sobre o fato de cada sociedade criar, naturalmente, seus ritos e mitos como forma de convivência e sobrevivência saudáveis. Os povos que os dispensam sofrem as consequências de tal falta. Dizem Campbell e Moyers a esse respeito:

CAMPBELL: Se você quiser descobrir o que significa uma sociedade sem rituais, leia o Times, de Nova Iorque.

MOYERS: E você descobrirá...?

CAMPBELL: As notícias do dia, incluindo atos destrutivos e violentos praticados por jovens que não sabem como se comportar numa sociedade civilizada.

MOYERS: A sociedade não lhes forneceu rituais por meio dos quais eles se tornariam membros da tribo, da comunidade. Todas as crianças deveriam nascer duas vezes para aprender a funcionar racionalmente no mundo de hoje, deixando a infância para trás. Penso nas palavras de São Paulo, na Primeira Epístola aos Coríntios: “Quando eu era criança, falava como criança, compreendia como criança, pensava como criança; mas quando me tornei um homem, pus de lado toda criança”.

CAMPBELL: É exatamente isso. Eis o significado dos rituais da puberdade. Nas sociedades primitivas, dentes são arrancados, dolorosas escarificações são feitas, há circuncisões, toda sorte de coisas acontecem, para que você abdique para sempre do seu corpinho infantil e passe a ser algo inteiramente diferente. Quando eu era criança, nós vestíamos calças curtas, você sabe, calças pelos joelhos. E chegava então o grande momento em que você vestia calças compridas. Quando é que eles vão saber que já são homens e precisam abandonar as criancices?

MOYERS: Os adolescentes que crescem nesta cidade – nas imediações da Rua 125 com a Broadway, por exemplo, de onde é que eles tiram seus mitos, hoje?

CAMPBELL: Eles os fabricam por sua conta. Por isso é que temos grafites por toda a

cidade. Esses adolescentes têm suas próprias gangues, suas próprias iniciações, sua própria moralidade. Estão fazendo o melhor que podem. Mas são perigosos, porque suas leis não são as mesmas da cidade. Eles não foram iniciados na nossa sociedade. MOYERS: Rollo May diz que há tanta violência na sociedade norte-americana, hoje, porque não há mais grandes mitos para ajudar os jovens a se relacionar com o mundo, ou a compreendê-lo, para além do meramente visível. (CAMPBELL, 1990, p. 20, 21)

A partir desse pequeno trecho do rico diálogo entre os dois estudiosos pode-se constatar a importância do mito para a vida em sociedade, tanto hoje quanto em qualquer outro tempo.

Mircea Eliade, filósofo romeno que cresceu e passou a maior parte de seus dias na Suíça foi um dos autores que mais contribuiu para o aperfeiçoamento dos estudos acerca dos mitos. O filósofo é chamado de estudioso das religiões e mitólogo, tamanha a sua produção em pesquisas que envolvem o tema e a influência deste para a humanidade, além da relevância que traz para a vida do homem em geral. Eliade foi um dos autores mais lidos por Gilbert Durand e o influenciou bastante na formulação e escritura da teoria do imaginário.

Foi Eliade (1972) quem disse que o mito expressa o mundo e a realidade humana, aquilo que ao homem é simultaneamente interior e exterior, sua essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações. Na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico, ele é, na verdade, ilógico, faz parte dos domínios do sagrado e de tudo aquilo que não pode ser racionalmente explicado. Para que alcance seus fins próprios, o mito tem que ser sempre uma representação simbólica da realidade última. Envolve as realidades mais profundas, as coisas pelas quais vivem os homens, ele é sentido e vivido antes de ser inteligido e formulado. “Mito é a palavra, a imagem, o gesto, que circunscreve o acontecimento no coração do homem.” (ELIADE, 1972, p. 13).

Nas civilizações arcaicas o mito exerce uma função indispensável e sagrada, ele fortalece as crenças e os princípios morais e é através dele que os ritos e a fé dos povos se perpetuam. Mircea Eliade, citando Bronislaw Malinowski, diz o seguinte a esse respeito em seu livro *Aspectos do mito*:

O mito é, pois, um elemento essencial da civilização humana; longe de ser uma vã fabulação, é, pelo contrário, uma realidade viva, à qual constantemente se recorre; não é uma teoria abstrata nem uma ostentação de imagens, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática (...). Todas estas narrativas são a expressão de uma realidade original, maior e mais rica de sentido do que a atual e que determina a vida imediata, as atividades e os destinos da humanidade. O conhecimento que o homem tem desta realidade revela-lhe o sentido dos ritos e das tarefas de ordem moral e, ao mesmo tempo, o modo segundo o qual ele deve realizá-las. (ELIADE, 1989, p. 24)

Em uma de suas mais importantes obras, intitulada *Mito e realidade*, Eliade afirma que o mito é considerado uma história sagrada, e por isso verdadeira, porque se refere sempre a realidades e que sua principal função “consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria.” (ELIADE, 1972, p. 13). O que ele quis dizer é que o mito narra as maneiras pelas quais o homem tornou-se o que é no momento presente. O homem tal como é hoje é resultado do que aconteceu nos tempos míticos. O mito narra sempre uma história exemplar, isto é, as sociedades perpetuam o que fizeram seus deuses. Assim, o ser humano e suas instituições só existem porque alguma coisa ocorreu no tempo primordial, fazendo com que algo ou alguém passasse a existir.

As narrativas míticas expressam, representam a realidade dos povos que as criaram e as perpetuaram (e ainda perpetuam) no decorrer dos tempos. Através delas o homem não só recorda a história mítica de seu povo, como também reatualiza periodicamente grande parte dela. Ainda hoje, sociedades de diferentes culturas espalhadas ao redor do mundo creditam às histórias míticas o segredo da origem de todas as coisas, não apenas da origem do universo ou dos homens (mitos cosmogônicos), mas de tudo o que existe. Por isso Eliade diz que o mito é uma história verdadeira e sagrada, pois o que existe hoje está aí para prová-lo: “o mito cosmogônico é ‘verdadeiro’ porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente ‘verdadeiro’, porque é provado pela mortalidade do homem e assim por diante.” (ELIADE, 1972, p. 12). As sociedades ditas primitivas são grandemente influenciadas pelo mito e o valorizam principalmente pela maneira como ele afeta a vida do homem. Nas sociedades modernas o homem também se vê como resultado de algo que aconteceu no passado, mas para eles (nós) o que existe hoje é consequência da história e não da ação de divindades míticas. O homem moderno não se dedica a repetir a história para que ela seja perpetuada e renasça a cada geração, o que o diferencia do homem primitivo é, de acordo com Eliade, a crença na irreversibilidade dos acontecimentos. Para o homem das sociedades ditas arcaicas tudo o que aconteceu no princípio pode ser repetido através dos ritos, daí a importância de se conhecer os mitos, pois eles devem ser reatualizados periodicamente. Por isso é que o tempo mítico é cíclico, daí Eliade ter dado a um de seus livros o título de *O mito do eterno retorno*.

Nesse livro o mitólogo romeno demonstra como é inegável a ciclicidade dos mitos e como eles se repetem através dos tempos e em diferentes sociedades a partir dos arquétipos. Também Anatol Rosenfeld em seu texto *Reflexões sobre o romance moderno* fala sobre essa circularidade, essa repetição:

No fundo e em essência o homem repete sempre as mesmas estruturas arquetípicas – as de Édipo ou de Electra (a própria psicologia recorreu ao mito); as do pecado original, da individuação; da partida da casa paterna, da volta do filho pródigo; de Prometeu; de Teseu no labirinto – e assim em diante. A própria emergência e emancipação do indivíduo racional e consciente é apenas parte daquele “eterno retorno”, é um padrão fixo que a humanidade repete na sua caminhada circular através dos milênios. (...) O ‘tempo mítico’, longe de ser linear e progressivo (como é o tempo judaico-cristão), é circular, voltando sobre si mesmo. (ROSENFELD, 1985, p. 89)

2.2 Mito e literatura

Embora o homem moderno acredite na irreversibilidade dos fatos e não dê aos mitos a mesma valoração que o homem que vive nas sociedades arcaicas dá, é inegável a influência do mito e de toda a sacralidade que comporta, em sua vida. A humanidade não vive longe do plano transcendente e dos mistérios que carregam a vida e a morte, o homem anseia por revelar as verdades metafísicas nas quais se baseia o existir. Por isso os mitos continuam vivos, mesmo naquelas sociedades que se autointitulam as mais modernas. Diz Ana Maria Lisboa de Mello a esse respeito:

O espaço dos relatos míticos das sociedades primitivas é ocupado, na sociedade moderna, pela leitura da prosa narrativa, especialmente o romance, onde se encontram redivivos os grandes temas e personagens mitológicos da tradição cultural da humanidade. No *Tratado de história das religiões*, Eliade traça as hierofanias elementares do fenômeno religioso, cujas estruturas demonstram a constituição e o funcionamento do tempo mágico-religioso. Para o autor, as representações das hierofanias cósmicas (céu, águas, terra, pedras), biológicas (ritmos lunares, o sol, vegetação e agricultura, sexualidade) e tópicas (lugares sagrados, templos) são reatualizadas constantemente, na consciência moderna, através da literatura. (MELLO, 2002, p. 29)

Em seu livro *O mito*, K K Ruthven, autor australiano, diz, citando Schlegel que “a mitologia e a literatura formam uma unidade, e são inseparáveis.” (RUTHVEN, 1997, p.72). A afirmação é inegável no sentido de que toda a mitologia existente é transmitida de geração a geração sob a forma de narrativas, as quais têm início, meio e fim; constituindo um enredo, com clímax, peripécias e desfechos. Grande parte dessas narrações sobrevivem nas sociedades onde são contadas e recontadas, apenas através da oralidade, como maneira de manter o mito vivo entre elas através dos rituais; mas, as mitologias mais famosas e conhecidas da Terra e que influenciaram a vida de todos os que as ouviram, foram sistematizadas de forma escrita, mesmo que para isso tenham tido que passar por modificações e reinterpretações, como exemplo pode-se citar os mitos greco-romanos e as tradições mitológicas do Oriente Próximo.

Nenhum desses mitos ficou restrito apenas às sociedades em que foram criados, mas ultrapassaram as fronteiras de seus lugares de origem para serem conhecidos em qualquer época e lugar a partir de sua forma literária. A atemporalidade do mito é reiterada pela

literatura, que permite que ele seja conhecido e exerça influência sobre os homens, independentemente de tempo e espaço. Diz Ana Maria Lisboa de Mello a esse respeito:

A capacidade de participar do mistério do existir faz com que o mito seja a palavra que fascina. Desta aptidão de fascinar, resulta sua permanência na produção cultural humana, ao longo da história, desaparecendo e ressurgindo em diferentes manifestações das sociedades dessacralizadas. Para Eliade, os mitos sobrevivem na produção literária – lenda épica, balada, romance – ou, de forma atenuada, nas ‘superstições, hábitos, nostalgias’, sem que com isso percam suas estruturas e valores. (MELLO, 2002, p. 32)

É importante estabelecer diferenciações entre o mito literário e o mito que foi literarizado, de acordo com a nomenclatura proposta por André Siganos (1993). O primeiro pode ser entendido como aquele personagem, ou acontecimento que foi criado por algum escritor em determinada época e que acaba sendo retomado por outros posteriormente, passando a ser conhecido como mito, inclusive fora da literatura. Fausto, Don Juan e Dom Quixote são exemplos de mitos literários. Já a ocorrência do mito literarizado acontece quando um texto não-literário, repassado através do tempo pela tradição popular, oral ou escrita (mito), é utilizado por um escritor como base para a produção literária. É o que faz DFS em seus poemas e tantos outros autores consagrados da literatura mundial.

O mito está ainda ligado à literatura porque, como ela, é fruto da imaginação humana. Embora sejam anônimos e coletivos os mitos carregam em si metáforas, símbolos e arquétipos, elementos comuns ao texto literário e ambos trazem consigo o poder do encantamento e da sedução. Estruturalmente o mito é construído sob a forma de narrativa, tendo nisso semelhanças com o gênero épico. Já semanticamente ele é visto como portador de revelações, dado o seu inegável caráter hierofânico e, nesse aspecto, aproxima-se do gênero lírico. Diz Max Billen a esse respeito em capítulo intitulado “Comportamento mítico-poético”, escrito para o *Dicionário de mitos literários* de Pierre Brunel:

O notável, nesse confronto do literário com o mítico, é que o mito associa-se quase sempre à palavra ‘narração’. Se considerarmos, no entanto, que a narrativa mítica não é uma ficção mas exige a crença na verdade do que é contado, poderíamos acrescentar à ‘narrativa’ a palavra ‘comportamento’, que enfatiza o aspecto subjetivo do mito. (...) É este comportamento que dá ao autor de uma obra de arte o sentimento de revelar o inefável, o secreto, o oculto; de transcender a condição humana; de voltar a uma palavra original. Linguagem onde a ordem das palavras, dos sons, das cores aparece como criadora de uma ordem ao mesmo tempo fechada e aberta, singular e universal, antiga e fora do tempo, breve ‘poética’ mas também ‘mítica’: lugar de reunião, espaço da comunicação intersubjetiva, ponto de encontro de seres singulares e contingentes. (Billen, 2000, p. 186, 187)

Dentro das sociedades primitivas o mito vem sempre acompanhado do rito, geralmente repete-se a história das criações de todas as coisas para que a partir da rememoração de tais momentos o que foi criado não deixe de existir. É assim que, por exemplo, no momento da colheita de algum alimento canta-se sempre a sua origem e

como tal alimento passou a existir, acreditando-se que esse seja o motivo de sua perenidade. Os ritos são periódicos e neles canta-se o mito de criação, ali o pensamento mítico expressa-se através de imagens que demonstram como os cantos rituais têm efeito emocional e imaginativo e vão além do pensamento racional, voltando-se para o que é sagrado e misterioso. Essas características aproximam intimamente mito e poesia e salientam as afinidades existentes entre ambos, como disse Cassirer, “a lírica não somente se arraiga, desde seus começos, em determinados motivos mítico-mágicos, como mantém sua conexão com o mito, até em suas produções mais altas e puras.” (CASSIRER, 1972, p. 115).

O poema lírico sempre privilegia as formas simbólicas e metafóricas, rompendo com a linguagem racional cotidiana, e assim aproxima-se do sagrado, característica essencial do mito. Além disso, tanto o mito quanto a poesia traduzem o desejo do homem pelo que é infinito e intemporal, características que se contrastam com suas inevitáveis finitude e temporalidade. O homem anseia por alcançar uma condição liberta das determinações espaço-temporais e criou a linguagem do mito e da poesia para através dela chegar a esse estado. Tanto pelas narrativas míticas cosmogônicas quanto pelos poemas, o homem é capaz de viver experiências singulares e sagradas, opostas àquelas vividas por ele em seu cotidiano racional. Tanto a poesia quanto o mito são revelação e trazem ao homem experiências essenciais que não poderiam ser vividas em outro plano senão o do imaginário. Como diz Ana Maria Mello, “se a palavra mítica revela ao homem o sentido de seu estar-no-mundo, os mistérios que envolvem o existir, tendo na divindade o sustentáculo do enunciado, a palavra poética provém do interior do homem e nele tem ressonância, funcionando como recurso de auto-revelação.” (MELLO, 2002, p. 53).

O mito, seja qual for e proveniente de onde quer que seja, carrega valores, situações e questionamentos universais e atemporais, busca sempre responder a questões que acompanham o homem desde os primórdios, suas histórias relatam temas e acontecimentos que de tempos em tempos se repetem na vida do homem de diferentes sociedades, “por essa vocação, a mitologia continua e continuará a ser fonte inesgotável de motivos para a criação literária.” (MELLO, 2003, p. 12). Seja de forma patente ou latente inúmeros poetas ao longo do tempo recontam as histórias míticas através de seus escritos. Suas mãos, que já carregam o poder do mistério poético, são capazes de aproximar ainda mais mito e poesia, recontando as histórias dos tempos primordiais e dando a elas novos matizes e interpretações, trazendo-as a seu tempo e contextualizando-as de acordo com o que se passa contemporaneamente.

2.3 Mitos, arquétipos e inconsciente coletivo

Aos temas universais que o mito carrega essencialmente, o psicanalista suíço Carl Gustav Jung deu o nome de arquétipo, termo já definido neste trabalho⁶ e que foi escolhido por Durand, na mesma acepção dada por Jung, como uma das bases da teoria do imaginário. Para melhor entender o arquétipo é importante que se defina o inconsciente coletivo, pois aquele existe a partir deste. Diz Jung:

Além desses conteúdos inconscientes pessoais, existem outros que não provém das aquisições pessoais, mas da possibilidade herdada do funcionamento psíquico, quer dizer, da estrutura cerebral herdada. São as conexões míticas, os motivos e imagens que, a todo momento, podem reaparecer sem tradição histórica ou prévia migração. A esses conteúdos chamo o *inconsciente coletivo*. (JUNG, 1976, p. 524).

O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, ele é herdado. É um conjunto de sentimentos, pensamentos e lembranças compartilhadas por toda a humanidade. Esse conteúdo coletivo é essencialmente o mesmo em qualquer lugar e em qualquer época, não varia de pessoa para pessoa e é constituído pelos arquétipos, que são as imagens específicas comuns a todos os homens. A partir do entendimento do conceito de arquétipo e de inconsciente coletivo o mito passa a ser mais facilmente entendido. Cada sociedade cria seus mitos, que se repetem em diferentes lugares e épocas graças à existência dessa herança psicológica definida por Jung. Durand (2002) acrescenta a isso o fato de que em cada sociedade há arquétipos mais recorrentes que aparecem, geralmente em forma de símbolos, a partir da maneira como cada uma delas lida com a morte e a ação do tempo⁷.

Mito e poesia, como foi visto, mantém intensas relações e é fato que tanto nesta como naquele, o inconsciente coletivo manifesta-se claramente, isto é, neles, através dos símbolos, os arquétipos se mostram. Símbolos são, de acordo com Durand (2002) as formas através das quais as imagens arquetípicas se revelam individualmente, isto é, a maneira pela qual cada ser elabora o coletivo de maneira particular. Jung fala em dois tipos diferentes de símbolos, os naturais e os culturais:

os primeiros são derivados dos conteúdos inconscientes da psique e, portanto, representam um número imenso de variações das imagens arquetípicas essenciais. Em alguns casos pode-se chegar às suas origens mais arcaicas – isto é, a ideias e imagens que vamos encontrar nos mais antigos registros e nas mais primitivas sociedades. Os símbolos culturais, por outro lado, são aqueles que foram empregados para expressar ‘verdades eternas’ e que ainda são utilizados por muitas religiões. Passaram por inúmeras transformações e mesmo por um longo processo de elaboração mais ou menos consciente, tornando-se assim imagens coletivas aceitas pelas sociedades civilizadas. (JUNG, 1964, p. 93)

⁶ A definição de arquétipo dada por Jung encontra-se transcrita na página 42 desta dissertação.

⁷ A explicação teórica a respeito dos regimes e estruturas do imaginário, desenvolvidas por Gilbert Durand, foi feita a partir da página 39 deste trabalho.

Embora não despreze os símbolos culturais, Jung tem maior interesse em estudar os símbolos naturais, exatamente por seu aspecto transcendente e misterioso. O psicanalista chega a usar o termo “magia” para expressar a maneira enigmática pela qual os símbolos naturais agem na psique humana e critica o racionalismo exacerbado em que vive o homem moderno. Segundo ele tudo isso faz com que os valores metafísicos e imaginativos se percam e o ser humano viva cada vez mais fragmentado e desorientado: “O homem moderno não entende o quanto o seu ‘racionalismo’ o deixou à mercê do ‘submundo’ psíquico. Libertou-se das ‘superstições’, mas neste processo perdeu seus valores espirituais em escala positivamente alarmante.” (JUNG, 1964, p. 94). A teoria junguiana dos arquétipos e do inconsciente coletivo foi por vezes confundida com misticismo vazio ou pura espiritualidade, inútil ao mundo acadêmico. Mas, a consistência de seus escritos, fruto de muito trabalho e exaustivas pesquisas, tanto teóricas – através das inúmeras leituras que fazia – quanto práticas, analisando detalhadamente os casos dos pacientes que procuravam tratamento psicológico em seu consultório, demonstrou que seus primeiros críticos estavam errados. Atualmente a psicanálise é em grande parte baseada nas descobertas feitas pelo suíço, e mesmo fora dos ambientes intelectualizados as teorias do discípulo de Freud são conhecidas e despertam amplo interesse.

As teorias de Bachelard, Eliade, Jung são importantes para a teoria de Durand porque valorizam tudo o que é simbólico e imagético. Para eles o homem não é formado apenas pela razão e o consciente, mas o imaginário humano – na acepção de Durand – e seu inconsciente – termo proveniente da psicanálise – são parte integrante e essencial do homem, não devendo, por isso mesmo, ser desprezados, ao contrário, devem ser exaustivamente pesquisados para que as novas descobertas possam ajudar a humanidade no árduo caminho do autoconhecimento. Mito e poesia fazem parte do imaginário do *homo sapiens* e são fundamentais na viagem interior feita pelo homem ao tentar se descobrir. Formados por arquétipos universais, eles usam o símbolo para através dele expressarem a interioridade do ser humano e todos os seus mistérios, como disse Jung: “é simbólica toda e qualquer concepção que declare a expressão simbólica como sendo a melhor fórmula possível, logo, impossível de expor em termos mais claros ou característicos, para designar uma coisa relativamente desconhecida.” (JUNG, 1976, p. 543). A linguagem do símbolo expressa o desconhecido terreno que é a alma humana e o faz principalmente através da poesia e do mito, que andam lado a lado.

2.4 Dora Ferreira da Silva, Mircea Eliade e Carl Gustav Jung: vínculos pelo transcendente

DFS traduziu alguns textos de Jung para o português e foi confessa admiradora do psicanalista, de quem recebeu grandes influências. Ela também leu Eliade e sua visão do mito aproxima-se daquela descrita por ambos. Em entrevista dada a Hermes Rodrigues Nery para a revista literária *Pena Azul* (atualmente encontrada também em versão eletrônica), por ocasião do lançamento de seu livro *Retratos da origem* em 1989, DFS disse o seguinte:

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

Na declaração transcrita acima DFS revelou afinidade com a teoria junguiana do arquétipo e a certeza da sacralidade do mito tão evidenciada por Eliade. O arquétipo faz parte dos sonhos humanos e é depois simbolizado a partir do canto poético e mitológico, é de dentro do ser que o artista busca as respostas aos grandes questionamentos humanos. Como Jung, DFS acreditava na necessidade humana pelo transcendente, a maior parte de seus poemas, inundados pela hierofania própria de sua poesia, trata especificamente dessa necessidade, como vimos na análise de “Órfica”⁸ e veremos com “A Sibila” ainda neste capítulo.

Assim como Jung e Eliade, DFS tinha uma relação existencial com o transcendente. A autora conhecia os caminhos pelos quais passavam o mito e a poesia e estava certa de que ambos passavam pela trilha do sagrado. Com as leituras que fez dos escritos do psicanalista suíço e do mitólogo romeno, a poeta brasileira soube que seguia a mesma direção de ambos. DFS disse sobre Jung: “O Jung apareceu numa tradução espanhola quando eu era jovem. Eu li *O Eu e o Inconsciente*, em espanhol, e disse para mim mesma: ‘Meu caminho passa por aqui’”. (SILVA, 1989). Sobre Eliade a poeta disse o seguinte:

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. (SILVA, 1999).

⁸ Poema analisado a partir da página 34 desta dissertação.

Jung marcou tão profundamente a atuação literária de DFS que a autora dedicou-lhe um poema em seu livro *Jardins (esconderijos)* de 1979. Cantando parte da história do psicanalista ela não deixa de incluir os mitos, tão caros a ambos, permeando toda a obra de um e de outro. Eis o poema⁹:

Retrato de C. G. Jung

Na frente – forte –
o vinco de quem desceu ao Mar Profundo
antes da iniciação
da morte.

O lago – alvo e calmo – alma exterior
da Criança que contemplara
por cima do ombro de Deus
o eterno instante
de uma flor.

No muro do quintal (suas frestas seus furos)
celebrara rituais de fogo a Agni
fundando sem saber
um mundo arrancado ao caos.
(Agni para sempre o guardou em seu lampejo.)

Aos doze anos o Menino põe-se de pé num barco
pronto para a travessia
Uma voz rude reclama: “Que travessura é esta?”
(O Menino às avessas era um Velho de peruca
sapatos de fivela.)

Meio-dia. Azul o mar no lago de Zurique
vento brando. Alta a hora
a alma vasta. Pressentimento de um adeus.
Com amigos navega num veleiro branco
e alguém lê por sobre a imensidão
o canto de Odisseu
(ai, toda beleza retorna e já se esvai):
“Para impelir o navio de proa azul a deusa
de cabelos anelados – a temível Circe –
dotada de voz humana envia-nos um companheiro
intrépido – o vento – que enfuna as velas
do nosso barco”. Muitas coisas me habitam –
disseste. Tu que levaste um pouco do cansaço
de nossos dias mergulhando no pó estelar
de nossos delírios e por atalhos pequenos
(de antigos brinquedos) seguiste a longuíssima via

- aí estás – junto à Pedra iluminada.

Deu-te a velhice tão bela!
E dizes os olhos cerrando à luz do dia:
contemplar a Vida – seu poço insondável –
também é limitação. Agora tudo me habita.
As plantas os animais as nuvens o dia e a noite

⁹ Não se pretende uma análise detalhada do poema em questão. Ele foi aqui colocado como ilustração à admiração que DFS nutria por Carl Gustav Jung. Os comentários colocados logo após a transcrição do texto lírico foram feitos para que o leitor tenha uma percepção mais ampla desta poesia.

e o que é eterno no homem.
 O mundo (antes estranho) está em mim
 e perfaz num círculo
 o desenho do que sou. (SILVA, 1999, p. 181)

A dualidade consciente X inconsciente, que tanto marcou a obra de Jung, faz-se presente logo nas primeiras estrofes do poema. O *schème* da descida, sobre o qual falou Durand, ligado ao regime noturno místico, une-se à imagem do mar profundo no segundo verso. O inconsciente é profundidade, conhecimento, interioridade. A primeira descrição feita pelo eu-lírico àquele de quem busca o retrato, como anuncia o título do poema, diz respeito à intensa descida feita por Jung através de seus estudos, no anseio por desvendar mistérios tão densos quanto são os do inconsciente. A iniciação aos insondáveis mistérios da alma humana que, muitos acreditam, serão conhecidos apenas através da morte, aconteceram para Jung antes disso e o sinal do conhecimento e da experiência ele carregava em sua fronte: “Na fonte – forte – / o vinco de quem desceu ao Mar Profundo”.

Jung viveu grande parte de sua vida em uma casa construída por ele à beira do lago de Zurique, à qual denominou torre de Bollingen. Ali o precursor da psicanálise analítica fazia suas pesquisas e registrava suas descobertas a respeito da psique humana. O eu-lírico do poema chama o lago de “alma exterior”, consciente, o oposto do “Mar Profundo”, inconsciente, que aparece na primeira estrofe. O lago sugere a vida exterior de Jung, é claro e manso, enquanto o profundo do mar do inconsciente, lugar sobre o qual o psicanalista passava a maior parte de seu tempo debruçado, era sombrio e agitado.

A beleza das descobertas de Jung a respeito da mente humana é comparada pelo eu-lírico ao “eterno instante/de uma flor”, instante que é fugaz, mas também eterno, devido à sua perfeição. O que o eu-lírico insinua é que Jung pôde vislumbrar apenas uma pequena parte dos ilimitados mistérios da mente humana, como uma “Criança que contemplara/ por cima do ombro de Deus”, apenas a pequena parte daquilo que Ele lhe permitiu enxergar.

O mito, como não poderia deixar de ser, faz-se também presente em “Retrato de C.G. Jung”. DFS recorre à mitologia hindu e cita, na terceira estrofe do poema, o deus do fogo, Agni, que tem como uma de suas principais características a lendária sabedoria. O eu-lírico, usando o arquétipo da Criança (outro tema estudado por Jung) para se referir ao próprio psicanalista, afirma que a busca deste pelo saber e o entendimento dos enigmas da alma humana foi como a celebração de “rituais de fogo a Agni/ fundando sem saber/ um mundo arrancado ao caos”, isto é, tal busca trouxe pequena luz ao homem imerso em seus próprios mistérios.

O arquétipo da Criança permanece através do Menino que aparece na quarta estrofe. Sua inquietude travessa se contrapõe a uma voz rude que reclama: “Que travessura é esta?” As pesquisas de Jung em torno do inconsciente humano foram vistas por muitos dentro da comunidade científica, inclusive por Freud, seu tutor intelectual, como pura religiosidade infantil. Em artigo escrito para a revista *Mente e Cérebro* na edição especial dedicada à memória da psicanálise, disse Carlos Amadeu Botelho Byington a esse respeito: “Freud não perdoou o discípulo que buscou o fundamento criativo da religião (...). Até hoje os cientistas positivistas o desqualificam como ocultista.” (BYINGTON, 2009, p. 8). Jung quis fazer a passagem, saltar para o outro lado do lago, ter a percepção do desconhecido. Como um menino curioso ele partiu, mesmo que um “Velho de peruca/ sapatos de fivela” o repreendesse.

A quinta estrofe, maior do poema, descreve a travessia feita pelo Menino. Acompanhado pelos mitos, “o canto de Odisseu” e “a temível Circe”, Jung faz a sua viagem pelos meandros da mente humana, estudando, pesquisando, perscrutando. Nos quatro últimos versos da citada estrofe o eu-lírico afirma que ao mergulhar no “pó estelar/ de nossos delírios”, isto é, ao adentrar o mais profundo da psique humana, Jung trouxe algum alívio aos homens: “Tu que levaste um pouco do cansaço de nossos dias”. Depois de tão longa jornada o Menino intrépido encontra-se “junto à Pedra Iluminada”, junto à sabedoria almejada, o lampejo guardado por Agni.

Na última estrofe não é mais o arquétipo do menino que prevalece e sim o do sábio, velho e experiente. Quando iniciou sua profunda jornada em busca de conhecer os mistérios do inconsciente, Jung era o Menino intrépido e audacioso da quarta estrofe, cheio de coragem e grandes aspirações. Ao fim da viagem (e da vida) o que o eu-lírico descreve é um velho sábio que reconhece suas conquistas, mas também suas limitações. Está completo e diz: “O mundo (antes estranho) está em mim/ e perfaz num círculo/ o desenho do que sou.”

Os círculos, ou mandalas, como os denominou Jung, tiveram importância fundamental para que o psicanalista desenvolvesse plenamente a teoria da existência do *Self*, ou Arquétipo Central. Diz Carlos Byington a esse respeito:

Jung sempre observara os símbolos de esferas, círculos e formas quadráticas que seus pacientes desenhavam ou viam em sonhos. Ele os denominou mandalas que em sânscrito significam círculos sagrados, porque são formas geométricas usadas para meditação (...). Certo dia, em meio a essas considerações, Jung deparou, extasiado, com o texto da alquimia chinesa *O segredo da flor de ouro* (...). O texto, muito antigo, descreve um método que inclui mandalas alquímicas para a alma chegar à plenitude por intermédio da meditação. Ao lê-lo Jung teve a certeza da real existência do *Self* ou Arquétipo Central, subjacente ao desenvolvimento prospectivo dos símbolos para

formar a consciência no processo de individuação da humanidade. (BYINGTON, 2009, p. 12, 13)

DFS termina seu poema falando que Jung descobriu o mundo em si próprio, ele encontrou seu *Self*, seu Arquétipo Central, através de um círculo, uma mandala.

2.5 Mitologia grega

Como vimos, a cultura clássica grega, especialmente sua mitologia, exerceu profunda influência sobre o mundo ocidental em geral. As histórias dos deuses e heróis gregos estão presentes, direta ou indiretamente, em vários aspectos da vida do homem do ocidente. A documentação relativa à Grécia Antiga é mais extensa e melhor elaborada que a de outras civilizações e por isso domina o conhecimento a respeito de mitos do homem ocidental.

A mitologia grega está entrelaçada à criação artística, à arte literária em especial. Sabe-se que as epopéias de Homero contribuíram grandemente para unificar e articular a cultura grega. Segundo o historiador H. C. Baldry, que escreveu o livro *A Grécia Antiga* (1968), os mais antigos documentos que chegaram até nós em língua grega, aos quais se pode dar o nome de literatura, são a *Íliada* e a *Odisséia*. De acordo com o autor, a primeira tem como tema principal a cólera de Aquiles e a sua retirada da Guerra de Tróia no último ano desta, trazendo através de sua atitude desastrosas consequências; a *Íliada* é uma história de sangue e de morte, de glória e de tristeza. Já a *Odisséia* é um poema épico que trata do regresso de Ulisses ao seu palácio em Ítaca ao fim da guerra de Tróia. É menos grandioso que a *Íliada*, mas menos violento e mais romântico. Embora ambas as histórias focalizem um só herói – Aquiles e Ulisses – e os homens que os rodeiam, há a constante presença de seres que não são homens nem mulheres, mas cuja atividade intervém efetivamente na história, desempenhando papéis determinantes para o curso dos acontecimentos. Trata-se dos deuses e deusas, em sua maioria habitantes do monte Olimpo e que, com características semelhantes às humanas, interferem efetivamente na história que está sendo contada. Não há dúvidas de que os deuses que aparecem nessas epopéias exercem nelas papel principal, e tudo que é sobre eles dito foi transmitido ao longo dos séculos, de geração a geração, pela via oral, para que a sacralidade e importância do mito não se perdesse dentro daquela cultura.

Ainda segundo H. C. Baldry (1968) é mais provável que tanto a *Íliada* quanto a *Odisséia* datem do século VIII a. C. Essas narrativas míticas influenciaram não só uma sociedade em determinado tempo, mas parte do mundo, o Ocidente. Ultrapassando épocas e gerações elas inspiraram diferentes tipos de arte e interferiram nas vidas dos homens ao redor

do planeta no decorrer dos tempos, diz Eliade a esse respeito: “Em nenhuma outra parte vemos, como na Grécia, o mito inspirar e guiar não só a poesia épica, a tragédia e a comédia, mas também as artes plásticas.” (ELIADE, 1972, p. 130). Ao longo dos séculos, as histórias desses deuses, semideuses, ninfas e heróis inspiraram poetas, pintores e escultores. Algumas das pinturas e esculturas mais conhecidas e preciosas do mundo representam os deuses do Olimpo e suas aventuras.

A existência de Homero é ainda vista com reservas pelos críticos e estudiosos da cultura grega, há séculos acontecem debates a respeito da vida do autor da *Ilíada* e da *Odisséia* e nunca foi possível encontrar-se uma resposta definitiva. Os poemas em si nada dizem sobre quem os compôs e há inúmeras contradições dentro da cultura helênica que apontam dúvidas quanto ao verdadeiro autor de ambas as epopéias. Sabe-se apenas que as histórias míticas contadas nos versos das duas obras foram, por longo tempo, transmitidas por via oral e que passaram à forma escrita a partir de uma necessidade de se registrar o que era tradição para aquele povo. É provável que tenha havido sim um Homero, mas não se pode afirmar com certeza que tenha sido ele o autor de todos os versos tanto da *Ilíada*, quanto da *Odisséia*. O que importa é que ambas as obras foram essenciais para que a mitologia grega fosse apregoada e conhecida mundo afora e o conhecimento delas ilumina o entendimento acerca da Grécia, sua mitologia e a influência que ela exerce na vida do homem ocidental ainda hoje. Em estudo no qual discute a formação do cânone literário, Leyla Perrone-Moisés (1998) registra que Homero é o autor mais referido por oito dos principais escritores-críticos modernos e Trajano Vieira, em introdução feita à *Ilíada*, com tradução de Haroldo de Campos, diz que ouviu deste a seguinte frase enquanto acompanhava a tradução: “Homero não decai; a *Ilíada* não tem recheio. Oscila entre o pico de Agulhas Negras e o Himalaia.” (VIEIRA, 2008, p. 9).

Além de Homero, Hesíodo – de acordo com os estudiosos, contemporâneo daquele – é também conhecido por compilar de forma escrita as histórias míticas gregas. Em *Teogonia* ele narra, em forma de versos, como se deu o nascimento dos mais conhecidos deuses gregos e em *Os trabalhos e os Dias*, em tom diferente daquele usado nas narrativas épicas citadas anteriormente, fala sobre a “Idade de Ferro” e a vida cruel e dura que ela trouxe consigo.

Também as tragédias – as que restaram e que são conhecidas hoje, foram escritas por Ésquilo, Sófocles e Eurípedes – contribuíram para a propagação da mitologia do povo da Grécia Antiga. Diz o autor inglês H. C. Baldry a esse respeito:

Normalmente, como era natural, os autores teatrais procuravam o seu material na mesma fonte para que se haviam voltado os poetas corais: o riquíssimo tesouro constituído pelo mito e já usado na poesia épica. Pelos fins do século V fez-se uma

nova experiência: escrever peças com argumentos e personagens originais, tal como fazem os modernos autores dramáticos; mas manteve-se o costume de recorrer a histórias conhecidas. (BALDRY, 1968, p. 78)

A mitologia grega tem várias características particulares. Os deuses gregos são retratados como semelhantes aos humanos não só na forma, mas também nos sentimentos. Eles tomavam decisões arbitrárias, sua conduta era vista como caprichosa, vingativa e injusta, e alguns deles eram promíscuos, infiéis e imorais; mas os mesmos deuses podiam ser, ao mesmo tempo, tanto amáveis quanto hábeis e desenvoltos em relação a artes essenciais, como a música, a tecelagem e a ferragem, além de serem heróicos e guerreiros. Diz Baldry a esse respeito:

Zeus e sua conflituosa família de deusas e deuses, habitantes divinos do Monte Olimpo, na *Iliada* e, um pouco mais remotamente na *Odisséia*, são personagens tão definidas, singulares e características, como Heitor ou Aquiles. São seres sobre-humanos, com a sua imortalidade e os seus poderes mágicos, que podem ser grandiosos e imporem respeito; todavia, muitas vezes, as suas intervenções arbitrárias são provocadas por motivos e por sentimentos que se revelam muitíssimo semelhantes aos humanos. Por vezes, especialmente na *Iliada*, as excentricidades do Olimpo proporcionam uma pausa cômica nas trágicas cenas da planície troiana. (BALDRY, 1968, p. 22, 23)

Os heróis mortais também tinham um papel importante na mitologia grega. Houve tempos em que os deuses precisaram de heróis humanos para vencer batalhas por eles, apesar disso, muito raramente faziam com que um herói viesse a se tornar um deus.

Muitas vezes a mitologia grega é confundida com a mitologia romana. Na verdade, ambas fazem parte da chamada “mitologia clássica” e as duas têm, certamente, entre si, numerosos pontos de contato. A cultura romana absorveu muitos aspectos da cultura grega, nas artes e na religião sobretudo. Não se pode dizer que a mitologia romana é uma cópia da grega, pois seria subestimar a riqueza e importância que tem a cultura latina. Em sua época áurea de guerras e conquistas imperiais, os romanos costumavam reformar o panteão de cada povo que invadiam, identificando os deuses dos povos dominados com as divindades que eles mesmos cultuavam. Na conquista da Grécia tal ordem foi invertida, isto é, o panteão romano é que foi alterado pelo panteão grego.

Embora muitos deuses romanos tivessem características e histórias idênticas às dos deuses gregos – com mudanças apenas de nomenclatura – havia divindades e mitos unicamente latinos como Flora, Fauna, Janus e outros deuses que eram cultuados apenas em Roma. Além disso, existem ainda diferenças entre as versões das histórias míticas contadas na Grécia e em Roma, no mito grego do Minotauro, por exemplo, quem mata o monstro é Teseu, mas na versão romana quem o faz é Hércules, que em Roma chama-se Hércules. Esse tipo de

diferença acontecia até mesmo dentro da própria Grécia, pois os mesmos mitos recebiam diferentes versões em várias partes do país. Ovídio, Virgílio e Horácio narram as histórias e façanhas das divindades romanas e conhecê-las é um trabalho enriquecedor para aqueles que se propõem a estudar os mitos gregos. De acordo com Baldry, “os *Idílios* foram a última grande realização da poesia grega antes de Roma conquistar a Grécia. Depois, a maior parte do que há de melhor na literatura clássica deve-se a autores latinos, que seguem à sua maneira as linhas de desenvolvimento estabelecidas pelos gregos.” (BALDRY, 1968, p. 131).

Eliade, como vimos, entende que o mito fala a respeito de coisas que realmente ocorreram, que se manifestaram plenamente. Porém, a acepção mais conhecida para a palavra é aquela que a concebe como narrativa alegórica, ficção, e foram os próprios gregos que deram ao mito essa nova concepção: “Se em todas as línguas européias o vocábulo mito denota uma ficção, é porque os gregos o proclamaram há vinte e cinco séculos.” (ELIADE, 1972, p. 130). Os racionalistas gregos criticaram corrosivamente a mitologia expressa nas obras de Homero e Hesíodo; para os primeiros estudiosos do mito, os atos injustos e arbitrários dos deuses, narrados pelas epopéias, não condiziam com a idéia de divindade. Esse mesmo pensamento foi, bem mais tarde, endossado pelo cristianismo.

A partir dessas primeiras críticas é que os mitos helênicos, ao invés de serem compreendidos de forma literal, como religião, passaram a ser estudados como sendo apenas simbolismos, interpretações alegóricas, mas o interesse por eles não morreu. No Renascimento transformaram-se em tesouro cultural e em objeto de investigação científica e a influência deles na vida do homem ocidental alcançou os dias de hoje. Deve-se dizer que: “Se a religião e a mitologia gregas, radicalmente secularizadas e desmitificadas, sobreviveram na cultura européia, foi justamente por terem sido expressas através de obras primas literárias e artísticas.” (ELIADE, 1972, p. 139). Contemporaneamente, escritores valem-se da mitologia grega para expor aquilo que faz parte do imaginário coletivo e para repropor novas possibilidades de ser no mundo, salvaguardando aquilo de sagrado que tal mitologia encerra. É o que fez, com bastante propriedade, DFS.

2.6 A Sibila

“A Sibila” é o primeiro poema de *Hídrias*. Através de sua leitura os apreciadores da poesia de DFS serão capazes de vislumbrar o que se poderá enxergar ao longo de todo o livro, isto é, um encontro instigante entre mito e poesia, ambos receptáculos do que é

sagrado e vivificante, assim como as hídrias eram, nos tempos helênicos, receptáculos do elemento sagrado, a água.

A Sibila

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

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

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 seu sopro, os maiores coroaram-me de folhas verdes.
A irrupção 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: aaaah, ooooooh...
A Sibila arrasta-se no pó, soluça, seus lábios deliram,
traça no ar gestos incertos dos agonizantes, colhe flores
na neblina. Aaaaah, ooooooh... Foram-se os deuses da Grécia,
só espelhos refletem espelhos, o eterno assim se dá e 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 estuante dos bosques,
suas flores e clareiras, onde Zeus e Hera adormeciam ao calor do dia.

Ai, ai, neblina da neblina, o que enlaçarão agora nossos braços?
Não mais que névoa e vento. Apolo, assim te afastas, e me deixas presa
á teia indecifrável destes sons selvagens, aaaah, ooooooh...
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, 2005,
p. 27-29)

O poema é um canto de lamento pelo contemporâneo desprezo à beleza e sacralidade do mito. O eu-lírico geme, chora, pranteia seu próprio fim. A voz da Sibila não tem mais valor, suas profecias e cantos já não têm importância, foi-se todo o seu esplendor, mendiga ela, agoniza, pois toda a beleza dos primeiros tempos se foi. A Sibila é agora vista como

antiga e desprezível. Foi-se o esplendor de sua juventude, quando era bela como as Musas e respeitada por seus poderes proféticos. Como no mito da Sibila, o eu-lírico do poema se degrada à medida que o tempo passa e se tornará como uma cigarra ressequida, que não pode mais cantar, como aconteceu com uma das Sibilas mitológicas, que pediu a Apolo uma longa vida e esqueceu de pedir a juventude. Ela agora clama pela morte e não se conforma com o fim da beleza poética que tanto cantou. O que lhe resta é gritar, clamar, pedir aos poetas que continuem exercendo o seu papel de revelar o que é sagrado, que reencontrem o valor e a importância disso.

De acordo com o *Dicionário da mitologia grega e romana* de Pierre Grimal, “Sibila é, essencialmente, o nome de uma sacerdotisa encarregada de dar a conhecer os oráculos de Apolo. Existe um grande número de lendas respeitantes à ou às Sibilas.” (GRIMAL, 2005, p. 416). Embora existam diferentes versões para o mito da Sibila e diferentes Sibilas a serem conhecidas, todas têm em comum o dom de profetizar e a forte ligação com Apolo, e é dessa forma que a Sibila do poema de DFS deve ser entendida, como aquela que carrega o poder da profecia, aquela que entrega os oráculos sagrados, que prediz o futuro e que traz tanto más quanto boas-novas, mas sempre no terreno mágico do que é sacro. E quem afinal exerce esse papel senão a própria poesia? Assim, pode-se dizer que a Sibila do poema que é intitulado com seu nome representa a poesia em essência. Porém, está decadente, e, inconsolável, lamenta pelo belo que foi deixado para trás, pela pouca atenção que é dada ao sagrado nos dias atuais; lamenta pelo fim da hierofania mítica e imaginária.

Embora seu discurso seja angustiante e desesperador, encontra-se nele, assim como na caixa de Pandora, uma esperança consoladora – a voz dos poetas – os quais, através da arte que lhes foi dada, devem cumprir a missão profética pela qual a Sibila mítica era a responsável, isto é, cantar o sagrado, o inefável. O eu-lírico implora aos poetas para que estes não negligenciem o que lhes foi dado, a Sibila conta que foi ela, a própria poesia, quem lhes cegou, para que a verdadeira luz pudesse por eles ser vista, pois os olhos de quem canta o inefável não devem voltar-se para o que é externo, mas sim para o interior, o profundo, o onírico. A visão dos poetas e videntes deve ser de dentro para fora, e não o contrário, como diz Junito Brandão: “A cegueira atribuída a numerosos ‘videntes’ (Tirésias, Ofineu, Polimnestor, Eveno, Fórmio), está acoplada à esfera da mântica ctônia, trevosa. Vê-se, adivinha-se de dentro para fora, das trevas para a luz.” (BRANDÃO, 1998, p. 176). É nas trevas que os poetas melhor enxergam, é no regime noturno de Durand que se encontram os mistérios do ser e é só na profundidade da descida interior que o poeta será capaz de trazer revelações aos que por ela tanto anseiam. A própria DFS, em entrevista à *Revista Cult* e

disponibilizada eletronicamente pelo site *Jornal de Poesia*, fala sobre a relação do poeta com a cegueira e as sombras, o escuro, o obscuro, o desconhecido:

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 à vontade. (...) Eu gostava de ficar na penumbra, criando histórias em quadrinhos. (SILVA, 1999).

O grito desesperado da Sibila nos dois primeiros versos é uma convocação. Ela convoca a se levantarem e cumprirem sua missão aqueles que estão apáticos frente ao mundo em caos, ou seja, os poetas que ela designou e cegou e que são responsáveis por levar profundidade, sentido, alegria, dança aos homens desesperançosos da Terra. É um chamado ensurdecedor para que o trajeto de volta à imagem, ao símbolo, ao mito aconteça, pois sem ele o homem é vazio e incompleto: “O poema é essencialmente *uma aspiração a imagens novas*. Corresponde à necessidade essencial de *novidade* que caracteriza o psiquismo humano.” (BACHELARD, 1990, p. 2). Imperativamente ela diz àqueles a quem se dirige: “dançai!” Em qualquer lugar e a qualquer hora a Terra deve ser louvada, cantada, revelada, celebrada, através de música, cantos, danças e profecias. O simbólico é parte da vida, não pode ser perdido, não deve ser negligenciado.

O poema é um discurso feito pelo eu-lírico em favor da poesia e do mito. O papel de cantar o inefável, que era da Sibila enquanto ela entregava os oráculos de Apolo, dentro da mitologia grega, pertence agora aos poetas, que são sua voz na terra e não deixaram que a profetisa morresse, mas ela vive através deles, ainda que decadente. Declara que falará através das bocas dos poetas e ainda que sua voz esteja rouca e embriagada, intermediada por sustos e soluços, frutos de seu padecimento, ela não se calará, não permitirá que o canto poético tenha fim, ele será feito de “Mares de canto”, mesmo que esse canto venha acompanhado de gritos e pranto.

O eu-lírico em “A Sibila”, como vimos, representa a Sibila mítica e também a poesia em si. A poeta DFS canta a importância do sagrado, do simbólico e do mitológico para a vida humana, pois, segundo Cassirer em *Antropologia filosófica*: “o poeta anseia por esta idade de ouro em que todas as coisas ainda estavam cheias de deuses, toda colina era morada de uma oréade, cada árvore, o lar de uma dríade.” (CASSIRER, 1977, p. 244). DFS, por ter uma forte e íntima relação com todas as formas do sagrado, anseia ainda mais pela idade de ouro cantada nos mitos helênicos. Ela é remanescente dos poetas vates, oraculares, o que a aproxima de uma sibila. No mundo dessacralizado de hoje, DFS exerce o mesmo papel profético que a sibila exerceu no mito, pois o que a autora faz não foge àquilo que disse Octávio Paz (1982) a respeito do papel do poeta, isto é, a revelação de nossa condição a partir

da poesia. Em “A Sibila”, DFS revela que o homem não vive sem a imaginação, sem a criação artística, sem simbolizar, sem cantar o sagrado e o vivificante; ela canta, enfim, a importância do imaginário e da existência do *homo symbolicus* para o *homo sapiens*.

“Sensíveis a meu sopro, os maiores coroaram-me de folhas verdes/A irrupção do Poema é o silvo que Apolo harmoniza e Orfeu faz cantar”. A Sibila sabe de sua honra, foi coroada por deuses (os maiores) com louros devido à sua importância, afinal, dentro da mitologia, ela é a detentora dos grandes saberes, isto é, os saberes futuros, inefáveis, sacros. Saberes entregues por ela aos poetas e chamados “Poema” – que são a personificação dela mesma – palavra colocada em letra maiúscula como demonstração de sua importância e grandiosidade, “Poema” que não é simples assóvio sem beleza ou harmonia, mas que torna-se canto belo e harmônico por interferência dos deuses da poesia e da música, Apolo e Orfeu respectivamente.

Apesar da coroação com louros na glória do passado mitológico, a Sibila e seus saberes mágicos foi calada e esquecida, entregou seu papel aos poetas, que, como demonstrado, não a deixaram morrer. Mesmo os mais ínfimos e sem expressão, de alguma forma deram-lhe de beber e em suas hídrias, embora não fossem elas as mais nobres, a Sibila pôde refrescar o rosto e continuar sua luta em favor do canto. Apesar disso, sua vida continua decadente e agonizante, de poesia sem luz ou encantamento. A Sibila rasteja entre as pedras secas e sem beleza, está dilacerada, ofegante, clama a ajuda de Apolo, geme, delira, agoniza. É como se seus sucessores não estivessem desempenhando bem o papel de detentores da palavra poética e profética, há apenas um vazio infinito, uma busca constante e incessante, mas eterna e vazia, busca de espelhos refletindo espelhos, como a busca daquele que “colhe flores/na neblina.”, ou seja, procura o belo, mas não pode encontrar, pois está tudo oculto entre as brumas brancas e cegas. O eu-lírico sente que já não há mais tanta beleza nas recentes poesias, não há profecia ou sacralidade, o que ele vê é o vazio e a total falta de sentido. Desesperada, a Sibila clama por auxílio; saudosa, ela lamenta o desaparecimento do sagrado: “Foram-se os deuses da Grécia”.

Como eu-lírico a Sibila pergunta pelo belo, usa para isso a metáfora de Afrodite, deusa do amor e da beleza na mitologia helênica. Questiona onde hoje se encontram os poderes do que é sedutor, belo e sagrado. Poderes como o de Ártemis, deusa da vida selvagem e da caça; seduções como as que detinham as ninfas; belezas vistas nas Hamadriades; e sacralidade encontrada em todos os deuses. A Sibila não sabe mais onde encontrar a beleza do que cantava, o eu-lírico usa elementos da mitologia grega para questionar onde se encontram, de uma maneira geral, a sacralidade e o conteúdo da poesia de nossos dias.

Na última estrofe o lamento do eu-lírico se intensifica, ele chora por um passado que não voltará, tempo em que ela, a Sibila, e Apolo eram quase um único ser e ele, ao invés de se afastar por não encontrar sentido no que é cantado, como acontece no momento do poema, ditava a ela palavras de beleza e sabedoria. O que há agora é apenas “névoa e Memória. Dissiparam-se Mundo e Palavra”. Mas ainda existe esperança, pois a névoa é passageira e ela traz consigo o vento, capaz de dispersá-la: “Não mais que névoa e **vento**”. Por mais que haja “neblina da neblina”, existe o vento e ainda o poder da Memória que é Mnemosyne, mãe da poesia e que é capaz de trazer aos poetas de hoje a inspiração que acompanhou a Sibila em seu passado glorioso. Por mais que se tenham dissipado “Mundo e Palavra” há a possibilidade de ajuntamento, pois o que se dissipa não desaparece por completo. Além disso, a Sibila, apesar de agonizante e decadente, continua viva e onde há vida sempre há esperança.

Com “A Sibila” DFS utiliza o mito helênico e alguns de seus personagens para traduzir um sentimento artístico contemporâneo. A profetiza grega é reatualizada e torna-se porta-voz dos amantes da poesia e do mundo dos sonhos – revelador e profético – que nunca foi visto como verdadeiramente importante, mas que em nossos dias, embora tenha ganhado status como parte importante da vida humana, é valorizado pelos homens de maneira reles e superficial.

A pós-modernidade trouxe consigo a fragmentação dos seres, dos espaços e da própria arte, “há total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico” (HARVEY, 1993, p. 49), dessa forma, nada pode ser descartado e todos os discursos são válidos. A internet, com sua capacidade de conexão, aproxima as pessoas virtualmente e dessa forma os artistas têm maiores possibilidades de se comunicar, mas a quantidade incalculável de tendências e linguagens torna impossível alguma unicidade formal. Há um número nunca antes visto de pessoas escrevendo, “poetando”, “metaforeando”, mas poucos poetas ocupam-se do sagrado e do transcendente, tão caros a DFS. Impera em nossos dias a chamada poesia-experiência, que também pode ser rica, embora grande parte dela seja constituída por superficialidades, como é próprio de nossa época. Através do poema analisado DFS, como alguém que cantou e valorizou o sagrado, extravasa seu grito por socorro. Ela clama pela beleza transcendente do sagrado, que foi deixada de lado, em sua súplica ela diz que algo precisa ser feito para que, mesmo em meio à descontinuidade e efemeridade de nossos dias, a profundidade e a sacralidade da poesia não se percam totalmente.

2.7 Narciso (II)

O poema “Narciso (II)”, também de *Hídrias*, reconta liricamente um dos mais conhecidos mitos gregos. Mais uma vez a condição humana é retratada através da linguagem mítica e poética e o forte simbolismo da poesia de DFS é explicitado a partir da história do famoso personagem mitológico. Além disso, a ligação existente entre o regime noturno místico do imaginário e o gênero lírico, fundamentada por Maria Zaira Turchi pode ser claramente constatada:

Narciso (II)

Folhas incandescentes fizeram da fonte
vale de fulgores. Bebia Narciso sobre a onda
quando uma face viu de tal beleza
que a luz mais viva se tornou.
E Amor – cujas setas jamais puderam alcançar
seu coração esquivo – nele reinou e jamais do jovem
se apartava, que a seu chamado às águas acorria.
Insidiosa veio a Morte para o levar consigo,
deixando numa flor a forma de Narciso. (SILVA, 2004, p. 39)

Existem, como é comum entre os mitos, inúmeras versões para a história de Narciso, uma das mais conhecidas da mitologia greco-romana. De acordo com o *Dicionário da mitologia grega e romana*, de Pierre Grimal (2005), a versão mais popular da história do famoso personagem é aquela que foi contada por Ovídio nas *Metamorfoses*, segundo ela Narciso é o filho do deus Cefiso e da ninfa Liríope, nasceu belo como nenhum outro mortal e, por causa disso, seus pais consultaram o adivinho Tirésias, que lhes disse que a criança “viveria até ser velho, se não olhasse para si mesmo.” (GRIMAL, 2005, p. 322). Já adulto, Narciso foi objeto da paixão de grande número de donzelas e ninfas. Mas ficava completamente insensível a elas. As jovens desprezadas pediram vingança aos céus após a morte de Eco – uma das ninfas que mais sofreu pelo amor de Narciso e definhou até a morte devido ao desprezo recebido – Nemésis ouviu-as e numa tarde de muito calor fez com que Narciso, após uma caçada, se debruçasse sobre uma fonte para beber água e descansar, nesse momento ele viu o próprio rosto, belíssimo, e imediatamente apaixonou-se por seu reflexo. A partir de então passou a ignorar tudo o que o rodeava e ficou a contemplar sua imagem refletida na fonte, deixou-se nessa posição até morrer. Nesse lugar, após sua morte, brotou uma flor, a qual recebeu o nome de Narciso.

Outra versão narrada por Grimal diz que Narciso era um habitante da cidade de Téspias, era um jovem muitíssimo belo, mas que desprezava as alegrias do amor. Um outro

jovem, de nome Amínias, amava desesperadamente Narciso, mas era por ele rejeitado. Cansado das abordagens de Amínias o belo Narciso envia-lhe em certa ocasião uma espada, com a qual o apaixonado jovem se mata, não sem antes, no momento de sua morte, invocar aos deuses uma maldição contra seu cruel amado. Assim, Narciso vê-se refletido em uma fonte e apaixonou-se por si mesmo. Desesperado com a situação em que encontra-se, suicida-se, tendo o mesmo o fim que Amínias, “no local onde se suicidou e onde a erva ficara impregnada do seu sangue, nasceu uma flor, o narciso.” (GRIMAL, 2005, p. 322).

A versão dada ao mito por Pausânias e menos conhecida, diz que Narciso tinha uma irmã gêmea, com quem era imensamente parecido e a quem amava muito. Ambos eram extremamente belos, mas a moça morre e Narciso sente uma enorme dor pela falta que dela sente. No dia em que se viu refletido nas águas de uma fonte Narciso julgou, a princípio, ver a irmã por quem sofria, isso consolou-o de seu desgosto e ele ia todos os dias até tais águas para suavizar a dor da perda, mesmo sabendo que se tratava de seu próprio reflexo. “Segundo Pausânias, teria sido essa a origem da lenda tal como era geralmente contada. Esta versão é uma tentativa de interpretação racionalista do mito preexistente.” (GRIMAL, 2005, p. 323).

Seja qual for a versão escolhida para se contar a história de Narciso não há, entre elas, diferenças quanto à essência do mito. Em todas as versões o jovem é imensamente belo e em todas elas ele se detém a certa fonte, obcecado pela própria imagem refletida nas águas. Há morte nas versões contadas e nelas Narciso é incapaz de amar. Em “Narciso (II)” o mito é recontado à maneira de DFS, mas a essência da popular história do belo jovem que se apaixonou por si mesmo não se perde em momento algum, antes é reforçada a partir do lirismo envolvente que acompanha a obra da autora.

Como praticamente toda a poesia de DFS, o poema “Narciso (II)” é formado por versos livres, sem fixidez ou regularidade, mas com uma sonoridade encantatória, que traz consigo, inclusive, uma pequena rima, dando ao poema uma rica suavidade em seu final: “Insidiosa veio a Morte para o levar consigo,/ deixando numa flor a forma de Narciso”. É ainda nesses dois últimos versos que verifica-se a presença mais forte de imagens que caracterizam o regime noturno do imaginário como a morte e a flor. A morte, personificada (Tânatos), não é aqui interpretada como inimiga mortal do personagem, embora vista como insidiosa, ou seja, traiçoeira, o que ela faz é simplesmente cumprir o seu papel e levar Narciso a seu mundo. Ela chega sem avisar – por isso é chamada insidiosa – mas ainda assim é mais aconchego que sacrifício, pois tira Narciso do sofrimento causado pelo amor (também personificado – Eros) que ele passou a nutrir por sua própria imagem refletida na fonte. A

morte o leva, mas deixa em seu lugar uma flor, simbolizando a paz da qual ele desfrutará a partir de agora.

Narciso é seduzido pela fonte e seus fulgores. O belo jovem se debruça sobre aquelas ondas para beber de suas águas quando vê seu bonito rosto refletido, nesse momento, a luminosidade da fonte – que já o havia seduzido – o atrai ainda mais: “quando uma face viu de tal beleza/que a luz mais viva se tornou”. Diz Bachelard que “o rosto humano é antes de tudo o instrumento que serve para seduzir. Mirando-se, o homem prepara, aguça, lustra esse rosto, esse olhar, todos os instrumentos de sedução.” (BACHELARD, 1997, p. 23). As águas refletem sua imagem e o rapaz é incapaz de sair dali, é seduzido por seu rosto e atingido por aquele que tantas vezes atingiu ninfas e donzelas em nome do próprio Narciso, o Amor. Como disse Enivalda Nunes Freitas e Souza sobre o tema em artigo intitulado *A genealogia do amor em Hilda Hilst*, “Narciso via no outro a si mesmo; Narciso amava a si quando achava que amava o outro. Ele se desespera quando descobre essa verdade, isto é, quando se descobre de fato” (SOUZA, 2009, p. 2)¹⁰. O filho de Cefiso não era capaz de amar o outro, como seria natural, mas ele apaixonou-se por uma imagem, um reflexo. Enquanto não se conhece, Narciso ignora a existência do semelhante. Diz Donald Schuler a esse respeito:

Narciso, imerso em si, anula a alteridade. Para achar o caminho dos demais, requer-se o rompimento com a plenitude infantil, origem do sofrimento de outros. Em paz paradisíaca, vive a criança, por não conhecer, por não se conhecer. Confortavelmente pleno, Narciso não responde a nenhuma solicitação. Narciso, filho de um rio, símbolo de passagem, ficou preso no meio da corrente. (SCHULER, 1994, p. 26, 27).

Narciso ama o vazio e não se reconhece nele, a construção do seu espaço psíquico vem apenas quando ele tem consciência de que ama a própria imagem. O autoconhecimento é o fim da paz em que vivia o jovem, é sinônimo de morte no mito de Narciso. Diz Junito Brandão:

nárke, como fonte de narcose (sono produzido por meio de narcótico), ajuda a compreender a relação da flor narciso com as divindades ctônias e com as cerimônias de iniciação, sobretudo as atinentes ao culto de Deméter e Perséfone. Narcisos plantados sobre os túmulos, o que era um hábito, simbolizavam o sorvedouro da morte, mas de uma morte que era apenas um sono. Às Erínias, consideradas como entorpecedoras dos réprobos, ofereciam-se guirlandas de narcisos. Uma vez que o narciso floresce na primavera, em lugares úmidos, ele se prende à simbólica das águas e do ritmo das estações e, por conseguinte, da fecundidade, o que caracteriza sua ambivalência morte (sono) – renascimento. (BRANDÃO, 1998, p. 174)

Narciso está irremediavelmente ligado à morte, a flor na qual se transformou por se recusar a deixar a fonte – único lugar de onde não se apartava do objeto de seu amor, o

¹⁰ O citado texto da professora Enivalda Souza é ainda inédito e deverá ser publicado em breve em alguma revista de estudos literários.

próprio reflexo – demonstra tal vínculo. Ao finalmente olhar para si mesmo, isto é, ao descobrir-se apaixonado por sua imagem, a profecia do velho Tirésias para Narciso se cumpre e em seu insano desespero o jovem deixa-se morrer junto às águas da sedutora fonte, como disse Ovídio em suas *Metamorfoses*, dando voz ao próprio Narciso:

a verdade, finalmente. Você é eu! Sinto isso,
 (...) sei
 que não tenho mais ânimo para viver, devo morrer cedo,
 E a morte não me parece tão terrível assim, já que arranca
 De mim o meu problema; fico triste apenas
 Porque o rapaz que amo deve morrer: morreremos juntos! (OVÍDIO, 2003, p. 64, 65)

Enquanto Narciso, curvado, bebe das águas daquela fonte ele vê a própria beleza refletida, mas não se descobre, não se reconhece, não se conhece. Aquele “cujas setas jamais puderam alcançar/ seu coração esquivo” o envolve e, ignorante de si mesmo, deixa-se levar pelo amor ao vazio de sua própria imagem. Como disse Ovídio: “Tolo rapaz,/ Ele quer a si próprio; o amante virou o amado,/ O perseguido o perseguidor.” (OVÍDIO, 2003, p. 63).

A segunda parte do sétimo verso do poema diz: “que a seu chamado às águas acorria”. Isso demonstra que Narciso era compelido a estar junto às águas, elas chamavam-no, convidavam-no e ele à elas afluía, não tinha mais controle sobre si mesmo, ou sobre seus desejos. Esses agora voltavam-se apenas para o enfeitiçante e sedutor chamado das águas, que têm poderes duplicadores e reflexivos, segundo o próprio Durand, quando trata do regime noturno do imaginário em *As estruturas antropológicas do imaginário*: “a água duplica, desdobra, redobra o mundo e os seres. O reflexo é naturalmente fator de redobrimento, o fundo do lago torna-se o céu, os peixes são os pássaros. Há nesta perspectiva uma revalorização do espelho e do duplo.” (DURAND, 2002, p. 208). Falando ainda sobre esse poder duplicante dado pela água, diz Gaston Bachelard em *A água e os sonhos* a respeito do mito de Narciso:

Narciso vai, pois, à fonte secreta, no fundo dos bosques. Só ali ele sente que é *naturalmente* duplo; estende os braços, mergulha as mãos na direção de sua própria imagem, fala à sua própria voz (...). Diante das águas; Narciso tem a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade. (BACHELARD, 1997, p. 25)

Junio Brandão já disse, em trecho citado na página 72 deste trabalho, que “Narciso se prende à simbólica das águas”, já que a flor que tem seu nome nasce em lugares úmidos. No poema as águas o seduzem e o coração do jovem responde velozmente a seu chamado. Ao ver-se, ainda sem saber que a imagem refletida é a sua própria, Narciso ama, sofre pelo sentimento não correspondido, entrega-se, não pode fugir de si mesmo e do amor que agora

alcançou seu coração. O jovem não se conhece, mas se encanta pelo próprio reflexo. Julia Kristeva, que estuda esse mito na obra *Histórias de amor* diz:

o erro consiste aqui em se ignorar que o reflexo só remete a si mesmo: Narciso é culpado em suma de ignorar-se como origem do reflexo. Retenhamos a acusação que toma Narciso por falta de conhecimento de si; aquele que ama um reflexo sem saber que é o seu ignora, na verdade, quem é. (KRISTEVA, 1988. p. 130)

Quando finalmente se reconhece Narciso descobre-se e não é capaz de suportar todas as verdades desse encontro. O belo rapaz deixa-se levar pela Morte, o autoconhecimento é para Narciso insuportável. Diz Gérard Genette a esse respeito: “Narciso se projeta e se aliena num reflexo que lhe revela, mas ao subtraí-la, sua ilusória e fugaz existência: toda sua verdade num fantasma, numa sombra, num sonho.” (GENETTE, 1972, p. 27). Ao descobrir-se o jovem rapaz tem a consciência de que amou um reflexo, uma imagem, uma ilusão, sofre por isso e deixa-se levar pela Morte em seguida.

É interessante observar que toda a natureza cooperou para que Narciso chegasse até a fonte, visse o reflexo de seu rosto nas águas, se deixasse seduzir pela própria beleza e, enfim, fosse levado pela morte, sendo substituído por uma flor. Tudo brilha, tudo arde, tudo o chama. A intensidade da luz aumenta vivamente e o belo rapaz enfim vê-se nas águas, ali ele apaixona-se por seu reflexo e fica paralisado por Eros, o Amor, que “nele reinou e jamais do jovem/ se apartava.” É como se Narciso e a natureza atraíssem-se mutuamente por suas respectivas belezas, como se o rapaz dissesse, segundo disse Bachelard: “‘Sou belo porque a natureza é bela, a natureza é bela porque sou belo.’ Assim é o diálogo sem fim da imaginação criadora com seus modelos naturais. O narcisismo generalizado transforma todos os seres em flores e dá a todas as flores a consciência de sua beleza.” (BACHELARD, 1997, p. 27). Em “Narciso (II)” não há lugar para o que é feio, estranho ou obscuro, tudo se ilumina para que Narciso, enfim, veja-se e descubra-se, mesmo que a consequência de tal descoberta seja a Morte, pois só através dela a própria natureza poderá também descobrir-se mais bela, ganhando “numa flor a forma de Narciso”.

A quantidade de vezes que o mito de Narciso foi recontado ao redor do mundo, seja em forma de prosa, poesia, através do cinema ou no formato de canções, é incontável. O fascínio que a história do lindo jovem que se apaixona por sua imagem e que por causa dela morre exerce sobre os homens, foi e tem sido objeto de estudos os mais variados, desde os literários, como é o caso da pesquisa em questão, até os psicanalíticos. O mito de Narciso é atemporal, a busca do homem por sua identidade e pelo autoconhecimento reflexivo acompanha-o desde que passou a pensar. Em tempos pós-modernos, quando a procura pelo

“eu” que se fragmentou intensifica-se sobremaneira, Narciso e sua história tornam-se ainda mais contemporâneos; em uma época na qual o amor do homem por sua própria imagem – muitas vezes vazia como um reflexo – ultrapassa os limites da vaidade e faz com que seu isolamento em relação aos semelhantes e o medo em se abrir para a relação com o outro sejam cada vez maiores, nada mais atual que o mito de Narciso para simbolizar os sentimentos humanos e ainda o desejo de se encontrar, que é cada vez mais intenso no homem ocidental contemporâneo.

Narciso é, na verdade, atual em qualquer tempo e em qualquer lugar, afinal, é um mito e os mitos carregam essa característica atemporal. A diferença da história de Narciso, contada por Ovídio, em relação às outras da mitologia helênica é que nela manifestam-se plenamente os sentimentos humanos da procura por si mesmo e também da vaidade e do amor-próprio egoísta, tudo está muito latente, aberto, à mostra. Está também claro que, ao recontar o mito de Narciso, DFS não incluiu em sua poesia elementos contemporâneos de maneira intencional e propositada, mas não há dúvidas de que ela sabia que a antiga história do belo rapaz que se apaixona por sua própria imagem influenciaria – especialmente se organizada a partir de versos líricos bem escritos – a vida daqueles que a lessem em qualquer tempo. Isso porque os sentimentos que o ser humano carrega nunca se modificam, independentemente da geração em que ele esteja destinado a existir. Essa é a força do mito.

CAPÍTULO 3

NOS PASSOS DE PERSÉFONE

3.1 Mãe e filha

Em seu livro intitulado *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2008), obra que foi inclusive traduzida por DFS, Carl Gustav Jung dedica especial atenção ao mito de Koré/Perséfone e à maneira pela qual essa personagem mitológica, como também as outras duas deusas que aparecem no mito – Deméter e Hécate – são arquétipos comuns à vida humana e aparecem frequentemente no inconsciente dos seres. Jung deu a esse capítulo o título de “Aspectos psicológicos da Core”. O psicanalista observou nos produtos do inconsciente de seus pacientes, isto é, em seus sonhos, fantasias, delírios e visões narrados no consultório, a presença de certas regularidades ou tipos, arquétipos que apareciam, com certa frequência, nas narrações feitas por pessoas diferentes e díspares. Um desses tipos observados por Jung poderia ser associado, por todas as suas características, à personagem mitológica Koré¹¹ (chamada por ele de Core). O estudioso suíço também observou figuras correspondentes a Deméter e Hécate. Diz ele:

Na observação prática, a figura de Core aparece na mulher como uma jovem desconhecida; não raro como Gretchen e mãe solteira. Uma variação frequente é a dançarina, constituído de empréstimos feitos aos conhecimentos clássicos: neste caso a jovem aparece como Coribante, mênada ou ninfa. (...) As figuras correspondentes a Deméter e Hécate são figuras maternas superiores e de estatura sobrenatural, as quais vão do tipo Pietá até o tipo Baubo. (JUNG, 2008, p. 185)

Jung explica que as imagens míticas, involuntariamente, constituem a psique humana, especificamente no inconsciente. A posse dessas imagens pelo homem é impessoal, isto é, ele não as escolhe, não as elege. Tudo isso, segundo ele, está tão distante da consciência que é por esse motivo que as imagens aparecem em formas simbólicas, ou seja, essa foi a maneira encontrada pelo inconsciente para se expressar. Os símbolos se repetem em diferentes pessoas, épocas e lugares e ganharam, a partir de Jung, o nome de arquétipos. Sua interpretação específica para os arquétipos de Koré e Deméter é a seguinte:

Deméter e Core, mãe e filha, totalizam uma consciência feminina para o alto e para baixo. Elas juntam o mais velho e o mais novo, o mais forte e o mais fraco e ampliam assim a consciência individual estreita, limitada, presa a um tempo e espaço rumo a

¹¹ O nome dessa personagem mitológica tem inúmeras variantes na língua portuguesa. Pode ser encontrado como Core, Cora, Coré, Koré e Kóre, os dois últimos utilizados por DFS em sua poesia. Para *Hídrias* a autora usa apenas Kóre, nos livros anteriores Koré aparece com maior frequência. Neste trabalho de dissertação optou-se por utilizar o vocábulo Koré todas as vezes em que houver referência à deusa.

um pressentimento de uma personalidade maior e mais abrangente e, além disso, participa do acontecer eterno. Não devemos supor que mito e mistério tenham sido inventados conscientemente para uma finalidade qualquer, mas ao que parece representariam uma confissão involuntária de uma condição prévia psíquica, porém inconsciente. A psique que preexiste à consciência (por exemplo, no caso da criança) participa, por um lado, da psique materna e, por outro, chega até a psique de filha. Por isso poderíamos dizer que toda mãe contém em si sua filha e que toda filha contém em si sua mãe. (JUNG, 2008, p. 188)

A dualidade existente entre Koré e Deméter, enxergada por Jung, foi também percebida por DFS, que a cantou no poema a seguir, do livro *Poemas da estrangeira* (1995), encontrado em *Poesia Reunida* (1999):

Mãe e filha

Nossa linguagem: o dicionário-primavera
vocábulos de rosas.

Antes tua força
minha fragilidade:

Deméter a Mãe e
Perséfone filha-andarilha.

Com rosas toquei teu coração
amplo e vegetal. Ai dor da separação
embora temporária. A semente de novo brota
floresce; falam as rosas mas
ficas fora no mundo e eu dentro
junto ao esposo iracundo. Seis meses ou quantos
dias e noites presa no alçapão? De novo Menina
em obscura gestação que adia a maturidade
retém no mito. Que aflita saudade
de dois reinos sempre me exilando? Até quando?
As rosas falam Mãe e ouviste sua canção eterna.
Me abraçaste aceitando o que não compreendias:
minha noite meu dia
o amor interrompido o sentido e
o não-sentido de um repartido coração. (SILVA, 1999, p. 306)

Segundo o *Dicionário da mitologia grega e romana* (2005), de Pierre Grimal, Perséfone ou Koré (seu nome quando jovem) era filha de Deméter e do seu irmão Zeus. A jovem cresceu ao ar livre, na Sicília, até que um dia foi vista pelo tio, Hades, que decidiu raptá-la. Para o feito, abriu um buraco no lugar em que Koré colhia flores, narcisos especificamente, e a jovem deusa desapareceu nas profundezas da terra. Deméter procurou sua filha por todos os lugares possíveis e durante nove dias e nove noites não encontrou ninguém que lhe desse pistas de onde pudesse estar Koré, até que, no décimo dia de buscas, cansada, mas ainda perseverante, deparou-se com a deusa Hécate que, assim como ela, havia escutado o grito emitido pela jovem no momento do rapto. Hécate também não conhecia a identidade do raptor, mas foi solidária a Deméter em sua busca, juntas elas foram até Hélio, o

deus sol, aquele que tudo vê e ele cientificou-as da verdade, isto é, Koré fora raptada por Hades. Irritada contra Zeus, Deméter decidiu permanecer na terra e não retornar ao Olimpo e nem às suas atividades divinas enquanto a filha não lhe fosse devolvida. A coragem, a perseverança e a dor com que a amorosa mãe procurou pela filha desaparecida foi tamanha que Zeus, sensibilizado e também preocupado com a ordem universal – que poderia ser afetada caso Deméter não voltasse – ordenou a Hades que entregasse Koré à sua mãe. Mas a ordem do deus do Olimpo não pôde ser cumprida, isso porque, de acordo com as leis do mundo subterrâneo, ninguém podia regressar à luz se durante a sua estadia naquele reino tivesse absorvido algum alimento, e Koré tinha sido induzida a comer um grão de romã, o que era suficiente para mantê-la prisioneira no mundo dos mortos. Assim, Hades desposou Koré e a transformou na senhora do mundo subterrâneo, com o nome de Perséfone. Deméter, no seu papel de deusa-mãe, continuava recusando-se a germinar a terra – o que poderia gerar caos ao mundo – enquanto sua filha não regressasse. Zeus, viu-se assim, obrigado a procurar uma solução e autorizou Perséfone a passar, a partir de então, metade do ano junto de sua mãe, durante a outra metade a deusa reinava no inferno junto a Hades.

Outras versões do mito dizem que a decisão de Zeus foi permitir que a jovem ficasse quatro meses com Hades no mundo subterrâneo e oito meses no Olimpo ao lado de Deméter. Também há divergências no que diz respeito ao número de grãos de romã que a moça ingeriu, algumas versões dizem que foram seis, outras três e grande parte um, como a versão contada por Pierre Grimal e narrada acima. Embora existam pequenas diferenças quanto aos acontecimentos, entre uma versão e outra do mito, a essência dele é a mesma em todas elas, isto é, a jovem filha de Zeus e Démeter é raptada por Hades e levada por ele ao mundo subterrâneo, onde ingere um ou mais grãos de romã e é, por isso, obrigada a ali permanecer, só lhe sendo possível a reversão desse destino pela perseverança de Deméter, sua mãe, que luta pela volta da filha ao seu convívio e consegue isso em parte. Na versão romana do mito, Perséfone é Proserpina, Deméter é Ceres e Hades é Plutão.

O eu-lírico de “Mãe e filha” é a própria Perséfone, que dialoga com a mãe e lamenta a respeito de sua vida dupla. Por ele percebe-se a genialidade e, ao mesmo tempo, sensibilidade de DFS ao recriar a tradição mítica. A autora dá a Perséfone sentimentos de angústia e exaustão por causa da duplicidade em que é obrigada a viver, ela desabafa à sua progenitora a respeito da situação em que se encontra, sente e expõe seus sentimentos, deles fala e os traz à luz, não se resigna simplesmente à forma de vida que lhe foi imposta, seja por Hades, Deméter ou Zeus. A Perséfone de DFS está viva e quer falar sobre sua própria vida.

O eu-lírico (Perséfone) conversa com Deméter e escolhe a linguagem das flores, conhecida por ambas, para tal: “Nossa linguagem: o dicionário-primavera/vocábulos de rosas.” Deméter era a deusa da agricultura e Perséfone, enquanto Koré, tinha como seu principal passatempo o colher flores no campo. São mulheres delicadas e optam pela linguagem também delicada das flores e por seus vocábulos doces. É assim que Perséfone convida a mãe para um diálogo que será, além de delicado, doce e lírico, também forte, intenso e verdadeiro.

Logo no início a filha traça um paralelo entre ela e a mãe: “Antes tua força/minha fragilidade:/Deméter a Mãe e/Perséfone filha-andarilha”. Força X fragilidade; mãe X filha. Perséfone se reconhece frágil em relação à mãe, sabe que foi exatamente por isso que esta saiu a socorrê-la e lutou, com toda a sua força, pelo não sofrimento da filha, mas, ao mesmo tempo, Perséfone lamenta, pois a luta da mãe resultou não em “filha-liberta”, mas sim na triste rima “filha-andarilha”.

De acordo com Durand o arquétipo da mãe é um dos mais importantes do regime noturno místico. A mãe é aquela que carrega o filho no ventre (cavidade feminina íntima e protetora), é aquela que o acolhe, que eufemiza os males e que traz proteção: “Em todas as épocas e em todas as culturas os homens imaginaram uma Grande Mãe, uma mulher materna para a qual regressam os desejos da humanidade. A grande mãe é seguramente a entidade religiosa e psicológica mais universal.” (DURAND, 2002, p. 235). Deméter não foge a esse padrão, ela é a grande mãe dentro da mitologia grega, mãe não só de Perséfone, mas da humanidade, pois é quem provê o alimento aos homens. Como mãe de Koré/Perséfone, Deméter não mede esforços para livrar a filha da morte/vida eterna no mundo subterrâneo.

O eu-lírico conhece o amor que a mãe por ela nutre, sabe da amplitude de seu coração, que ela qualifica como “vegetal”, ou seja, coração de agricultora, de deusa que manipula a natureza e alimenta os homens com fartura e abundância. Como a ternura e suavidade das rosas é o amor de Deméter por sua filha única, ela foi tocada pela maternidade suave e a dor da separação é o outro extremo desse amor, embora ambas saibam que tal separação é temporária, sofrem por terem que passar por ela.

Assim, pode-se dizer que em “Mãe e filha” o sofrimento é duplo, tanto Deméter quanto Perséfone se angustiam pela vida instável experimentada por esta, instabilidade que, na verdade, é inevitável a todo ser humano, o ditado popular “a vida é feita de altos e baixos” se encaixa à história de Perséfone adaptada por DFS neste poema, isto é, sabe-se que a primavera virá trazendo flores e alegria, mas essa esperança é remota enquanto se vive seis meses de angústia no mundo subterrâneo, é o que o eu-lírico diz a Deméter: “A semente de

novo brota/floresce; falam as rosas mas/ficas fora no mundo e eu dentro/junto ao esposo iracundo. Seis meses ou quantos/dias e noites presa no alçapão?” Mesmo sabendo que o tempo ali embaixo é limitado, Perséfone sofre aprisionada, afinal, a face do escuro parece ser eterna; no momento em que vivencia-se o dia mau é quase impossível aos homens vislumbrar o dia bom, que parece nunca chegar; vive-se na terra muito mais angústias que alegrias e o eu-lírico expressa esse sentimento humano de forma singular. Embora haja esperança, afinal, “falam as rosas”, o que se sente é o que se vê, isto é, separação, distância, liberdade X prisão, Deméter fora e Perséfone dentro, a primeira livre em seu mundo e a segunda presa junto a Hades, o rei irado. Os seis meses no mundo subterrâneo correspondem a uma eternidade angustiada, noites e dias detalhadamente contados. Quando afinal será possível a saída do alçapão?

Diferentemente do mito clássico, no qual rapidamente Koré se adapta à nova vida e assume seu papel de mulher e rainha de Hades – basta lembrar das vezes em que algum personagem da mitologia grega necessitou descer ao reino inferior, Perséfone sempre os recebeu como a rainha daquele mundo, como aconteceu com Ulisses, Psiquê, Hércules e Orfeu – em “Mãe e filha” a adaptação não acontece, a menina não torna-se mulher, ao contrário, entende o seu momento no reino sombrio como morte e tristeza, a “obscura gestação” representa a sua recusa em crescer, em se tornar mulher, em enfrentar todas as agruras impostas pela vida adulta. O que ela espera e anseia com profundidade é o momento em que voltará ao Olimpo, viva, feliz, protegida pela mãe. No poema em questão Perséfone é sempre Koré, embora tenha mudado de nome ao ser raptada pelo tio, a deusa não mudou, Perséfone é Koré durante todo o tempo, “Menina em obscura gestação”, durante os seis meses de estadia no Olimpo é Koré feliz e protegida, nos outros seis meses, de estadia no mundo inferior, é Koré triste e desamparada, criança aflita e desprotegida, menina que “adia a maturidade”. Sua recusa em crescer a impede de perceber as belezas e virtudes que o reino de Hades poderia lhe proporcionar, Koré não se permite aventurar-se pelo espaço interior e, eterna menina, sofre em demasia.

Assim vive a deusa, permanentemente infante no ciclo de “altos e baixos”, de céu (Olimpo) e inferno (mundo subterrâneo), de alegria e tristeza. Ciclo no qual vivem todos os humanos – sejam eles jovens ou velhos, maduros ou imaturos, homens ou mulheres – e que a todos angustia: “Que aflita saudade/de dois reinos sempre me exilando? Até quando?”. Os dois reinos, Olimpo e Hades, representam as oscilações da vida humana, que nunca é completamente linear, embora seja a busca de tal linearidade o objetivo de grande parte dos homens.

Perséfone, como eu-lírico, traz à tona todo o seu sofrimento, o poema é um desabafo e, ao mesmo tempo, uma declaração de amor e gratidão à mãe, com quem tem uma relação intensa e profunda. Deméter representa bem o arquétipo da mãe protetora – que na cultura cristã tem seu equivalente na virgem Maria - daquela que fala através das flores. Representa o instinto maternal desempenhado na gravidez ou através da nutrição física, psicológica ou espiritual de seus filhos e de outros. Deméter é aquela que abraça, acolhendo a filha desesperançosa, frágil e dupla, repartida entre noite e dia, mundo inferior e olimpo, angústia e excitação.

O poema fala sobre como a fragilidade de Perséfone fez sua mãe ainda mais forte e perseverante, a jovem deusa não quer e não precisa crescer, pois sabe que terá sempre braços abertos e protetores para os quais poderá voltar, já que reconhece em Deméter, além do papel de mãe, o de fornecedora de alimentos tanto físicos (como deusa da agricultura), quanto espirituais (como adorada pelos iniciados nos Mistérios Eleusianos). Na visão de Perséfone, eu-lírico de “Mãe e filha”, Deméter é completa e foi por isso que ela escolheu ser eternamente Koré, apenas filha, adiando perenemente o papel de esposa de Hades, mesmo que para isso tenha que viver seis longos meses de inteira angústia, dor e “aflita saudade”.

3.2 Koré X Perséfone: um rito iniciático

O mito de Perséfone (ou Koré) é relativamente conhecido entre os mitos gregos e, como veremos, trata-se de um mito iniciático, pois a descida de Koré representa um rito de ingresso à vida adulta. Tal mito foi muito significativo para DFS, tanto como poeta, quanto como mulher. Sabe-se que a Grécia antiga e sua mitologia têm especial importância na obra da poeta paulista, conforme declarações da mesma, o *corpus* deste trabalho é um exemplo dessa relação, pois restringe-se aos vários poemas da autora, que têm como tema a mitologia grega e seus personagens. Embora a poeta dê grande importância à cultura e aos mitos gregos como um todo, não há como negar sua preferência e atração pelo mito de Perséfone. Ele é muito recorrente dentro de sua obra e na maioria dos seus livros, seja de forma latente ou patente, seja através de Koré ou Perséfone, seja intitulado com o nome da personagem ou não, o mito da jovem ingênua que é raptada pelo deus do mundo subterrâneo e se torna rainha de tal lugar aparece.

Hídrias traz cinco poemas que resgatam o mito de Perséfone, são eles: “Kóre (I)” – já publicado anteriormente em *Uma via de ver as coisas* (1973) e *Poemas da estrangeira* (1995) – “Kóre (II)” e “Hades”, também publicados em *Poemas da estrangeira*, além de

“Perséfone”, inédito, e “Hécate”, também inédito. *Andanças* (1979) traz também entre suas poesias uma com o título de “Koré” e *Poemas da estrangeira* retoma o mito nos textos líricos acima citados e ainda no intitulado “Mãe e filha”. Mesmo em poemas nos quais a temática não centraliza-se no mito de Perséfone, a presença da personagem Koré faz-se presente, como acontece em “Canto IV” e em “O mergulhador (II), o primeiro de *Retratos da origem* (1988) e o segundo de *Talhamar* (1982). Em “Grécia” de *Poemas em fuga* (1997), Koré é a personagem principal de parte do poema e nas *Cartografias do imaginário* (2003) o mito aparece de forma clara em “São flores” e de maneira latente e subliminar em “Dá-me de beber”. Dentro da vasta obra da autora será possível encontrar ainda várias outras referências a Koré, Perséfone, Hades ou outros personagens do mito em questão, os citados acima o foram apenas para demonstrar a recorrência do mito nos escritos de DFS.

Em entrevista dada à *Revista Cult*, em maio de 1999, a autora afirma ter sido a Koré de seu próprio pai. Em suas palavras:

Todos nós, poetas, temos nossos mitologemas. Um de meus mitologemas é a relação de Koré com Hades, nas 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 o rapto de Perséfone. O fato de não ter conhecido meu pai despertou em mim uma paixão pelo desconhecido, pelo mundo das sombras, pelo sonho. (SILVA, 1999)

O mundo citado pela autora tem todas as características do mundo da poesia, um mundo onde o mágico e o onírico, o desconhecido e o misterioso, o sagrado e o inefável têm muito mais valor que o claro, o racional e o material. É o mundo no qual o regime noturno místico do imaginário se encaixa perfeitamente: “A poesia, para penetrar na alma do mundo, dobra-se, duplica-se, encadeia-se, como no regime noturno místico, pelos caminhos da similitude e da analogia.” (TURCHI, 2003, p. 59). Em seu livro intitulado *Mulheres que correm com os lobos* (1994), a psicanalista jungiana Clarissa Pinkola Estés analisa vários mitos e lendas populares ao redor do mundo para, através deles, identificar o arquétipo da mulher selvagem, ou a essência da alma feminina especificamente. Em uma dessas análises, falando sobre um conto chamado “A donzela sem mãos”, que em muitos aspectos se identifica com o mito de Perséfone, Estés fala sobre o mundo subterrâneo:

O lugar onde o conhecimento se realiza e onde as qualidades da têmpera e da resistência são adquiridas é *la selva subterrânea*, o mundo oculto do conhecimento feminino. É um mundo selvagem que fica subjacente ao nosso. Enquanto estamos lá, ficamos impregnadas do conhecimento e da linguagem instintivos. A partir desse ponto privilegiado, compreendemos o que não conseguimos compreender com tanta facilidade a partir da perspectiva do mundo objetivo. (ESTÉS, 1994, p. 480)

O mundo subterrâneo é o lugar do amadurecimento e do fortalecimento interior, todos devem passar por ele e a descida de Koré a tal lugar representa esse momento da vida dos homens como um todo e das mulheres em especial. Na existência de DFS, a descida ao mundo inferior significava, indubitavelmente, uma descida a seu próprio interior, ao mundo onírico onde nasciam seus poemas e toda a genialidade de sua poesia.

Enquanto era Koré, bela e ingênua donzela que vivia tranquilamente na terra, colhia flores e se sentia feliz, a personagem escolhida por DFS para ser seu mitologema representa a vida humana em sua racionalidade e claridade. Não há preocupações com o que possa estar oculto ou envolto em mistérios, a própria ingenuidade de Koré atesta isso, pois sua ignorância em relação à existência de um mundo que não o seu, demonstra que nela não existe desejo algum pelo novo ou diferente, ela se sente feliz em sua vida pacata e vazia de consciência sobre si mesma, sobre seus desejos e forças e também sobre tudo aquilo que pode haver além dessa existência acomodada. Mas, “nenhum ente senciente neste mundo tem permissão de permanecer inocente para sempre.” (ESTÉS, 1994, p. 488), e é por isso que a jovem deusa é levada por Hades ao local de sua morada, onde ela passará de menina à mulher.

Várias versões do mito atestam que Koré colhia narcisos quando Hades aparece, a flor na qual havia se tornado o jovem com mesmo nome quando sucumbiu de amores por si mesmo ao ver seu reflexo nas águas límpidas de certa fonte. O nome de Narciso está ligado a torpor, letargia (daí o nome narcóticos, em português) e Koré devia estar entorpecida pelo perfume das flores, tendo sido, por isso, levada com tanta facilidade por Hades. No livro intitulado *A sabedoria dos antigos* (2002), publicado pela primeira vez em 1609, Francis Bacon analisa os mais variados mitos greco-romanos e expõe o que julga ser o significado prático oculto presente em cada um deles. Quanto ao mito em questão, diz o filósofo e estadista inglês:

Também se acrescenta com finura à fábula que Prosérpina se viu arrebatada quando colhia narcisos nos prados – pois Narciso toma seu nome do torpor e do estupor, e apenas quando o espírito começa a embotar-se (isto é, a ficar entorpecido) está preparado para o rapto da matéria terrestre. (BACON, 2002, p. 93)

No momento em que a menina é raptada por Hades acontece a ruptura, ruptura que pode ser comparada àquela que a própria morte representa. Morre a menina Koré, nasce a mulher Perséfone. Ela agora, assim como a DFS mulher, é despertada a um interesse pelo desconhecido, pelo oculto, pelo sombrio, um interesse por esse Hades que a raptou e ela nem sabia que existia, mas que causa nela, ao mesmo tempo, espanto e medo, como também atração e desejo. A ruptura no mito pode ser ainda interpretada como aquele rito de passagem atravessado por todos os seres humanos, o momento em que se deixa de ser criança para

adentrar na vida adulta, como quando a menina não sente-se mais menina e descobre-se mulher. É o rito necessário para que a conscientização a respeito da vida como um todo aconteça, “a iniciação que nos leva a esse tipo de conhecimento é aquela que nenhuma de nós deseja, muito embora ela seja a que todas nós, mais cedo ou mais tarde, chegamos a receber.” (ESTÉS, 1994, p. 488).

3.3 O simbolismo da passagem no mito de Perséfone

A morte como rito é outro arquétipo comum dentro das sociedades espalhadas pelo mundo e sobre o qual fala Eliade em seu livro *Mito e realidade* (1972). Segundo o autor, em grande parte das sociedades que estudou, é comum que se pregue a importância da morte do que é antigo para que nasça o novo, são os ritos de renovação universal, como o ano novo e a iniciação de meninos à vida adulta, por exemplo. Para que o novo ano chegue, o velho tem que morrer, para que o espírito de homem passe a habitar o menino, este tem que deixar de existir, e assim por diante. Para todas essas situações existem importantes e sagrados ritos que se repetem de tempos em tempos. O rito do qual falamos se completa no mito em questão quando Koré, já no mundo subterrâneo, mas ainda Koré, é convencida por seu raptor a provar um grão de romã – “apenas um grão de romã” – diz ele, e a bela jovem deixa-se levar pelas palavras de sedução de Hades, come a semente e nesse momento a ruptura se completa. Koré não mais existe, a menina doce e ingênua dá lugar a Perséfone: mulher, madura, sedutora, desejosa pelo desconhecido, rainha do mundo subterrâneo, esposa orgulhosa de Hades. Como disse Junito Brandão: “Perséfone é o grão que morre, para renascer mais jovem, forte e belo e, por isso mesmo, ela é Core, a Jovem.” (BRANDÃO, 1991, p. 304).

O grão (ou grãos) de romã ingerido por Perséfone, enquanto ainda era Koré, induzida por Hades no mundo subterrâneo, tem um importante simbolismo, que deve ser explicado para um melhor entendimento do mito. Tanto a romã quanto os frutos com muitas sementes, como a laranja ou a abóbora, são símbolos de fertilidade e fecundidade (o que liga o fruto à Deméter, mãe de Perséfone e deusa da fecundidade), a romã em especial, além desse, carrega o simbolismo do desejo e da sedução, segundo Junito Brandão, “na Grécia, a romã era um atributo da deusa Hera e de Afrodite (...). Na Ásia, a imagem de uma semente aberta de romã expressa o desejo, quando não a própria vulva.” (BRANDÃO, 1991, p. 304). A semente da romã pode ainda trazer consigo o simbolismo próprio da semente, isto é, ela morre na terra, enterrada como semente, para depois renascer como planta, árvore, fruto, assim como aconteceu com Koré: “As mulheres que se alimentam do fruto, da água e da semente do

trabalho nas florestas do outro mundo também crescem psicologicamente na mesma proporção. Suas psiques engravidam e permanecem num estado de amadurecimento constante.” (ESTÉS, 1994, p. 512). Algumas interpretações do mito sugerem que Perséfone deixou-se seduzir pelo fruto e por isso recebeu o castigo de passar a viver no abismo. Embora sua mãe tenha advogado em seu favor, a filha de Deméter não recebeu total absolvição e foi condenada a passar parte do ano no mundo subterrâneo.

Apesar de ser muitas vezes entendida como total condenação e algo completamente negativo, a morte, no caso do mito de Perséfone, pode ser vista sob outro aspecto que não este de reprovação e paga pelo erro, mas como algo que trouxe à deusa a oportunidade de amadurecer e se auto conhecer. A morte neste sentido não é sinônimo de algo contra o qual deve-se lutar, mas é aceita com serenidade e paz, como acontece no regime noturno místico do imaginário que, “ao permitir a eufemização da própria morte, abre ao imaginário e às condutas que ele motiva uma via completamente diferente.” (DURAND, 2002, p. 194). No regime noturno místico a morte e o tempo não são inimigos que precisam ser vencidos, ao contrário, ela está ligada ao conceito de harmonização e repouso. No mito estudado, a ida forçada da deusa ao mundo subterrâneo pode ser compreendida como descida ao inconsciente, descida esta que resultará em grandes e importantes descobertas sobre si mesma. Analisando o mito de Perséfone no livro intitulado *As deusas e a mulher – nova psicologia das mulheres* (1990), a psiquiatra e psicanalista americana Jean Shinoda Bolen diz o seguinte:

Simbolicamente, o mundo subterrâneo pode representar camadas mais profundas da psique, um lugar onde as memórias e sentimentos foram ‘enterrados’ (o inconsciente pessoal) e onde as imagens, padrões, instintos e sentimentos, que são arquetípicos e compartilhados pela humanidade, são encontrados (o inconsciente coletivo). (BOLEN, 1990, p. 282)

Na intimidade sombria de seu mundo interior e subterrâneo, o ser humano é capaz de descobrir-se e revelar-se a si mesmo, ainda que para isso precise ser forçado por um ente externo (Hades) e tenha a sensação de estar sendo levado em direção a seu verdadeiro fim.

O mito de Perséfone e sua forte ligação com a morte está intimamente vinculado aos Mistérios de Elêusis, pois, antes do advento do cristianismo, esta era a religião central do povo grego; Perséfone e Deméter, sua mãe, eram as deusas adoradas por tal religião. A mitologia explica o surgimento desses Mistérios e o motivo pelo qual seus seguidores escolheram tais personagens como objeto de adoração. Diz Junito Brandão (1991) que Deméter, ao descer a terra à procura de Koré – após ter ouvido seu grito de pavor por ocasião do rapto – dirigiu-se a certo local chamado Elêusis. Ali, como forasteira e escondendo sua identidade de deusa, foi convidada para cuidar do filho recém-nascido da rainha Metanira,

Demofonte, e aceitou a incumbência. O plano de Deméter era fazer de Demofonte um ser imortal e eternamente jovem e para isso alimentava-o com ambrosia ao invés de leite e durante a noite escondia-o entre o fogo, como se fosse um tição entre as chamas. Certa noite, Metanira descobriu o menino na fogueira e, desesperada, começou a gritar de medo por seu filho. Deméter reagiu com fúria, censurando na mulher todos os humanos, a quem considerava ignorantes e insensatos, revelou sua verdadeira identidade e também o plano – agora frustrado – de fazer de Demofonte um deus. Após esses acontecimentos, a deusa da agricultura ordenou aos moradores de Elêusis que lhe erguessem um templo, onde se recolheu até saber da ordem dada por Zeus para que Perséfone retornasse ao seu convívio, mesmo que por apenas seis meses do ano.

É através dessa parte do mito de Deméter e Perséfone que se explica a importância que o culto a ambas teve entre os gregos. Os iniciados nos Mistérios de Elêusis deveriam adorar a terra e celebrar a agricultura, especialmente o trigo (Deméter), além disso, eles não precisavam temer a morte, pois ela fora vencida por Perséfone que, embora tenha descido ao mundo subterrâneo, retornou triunfante, “como a semente que morre no seio da terra e se transmuta em novos rebentos.” (BRANDÃO, 1991, p. 293). O que os Mistérios prometiam aos iniciados era a felicidade após a morte, pois a deusa a quem adoravam – Perséfone – poderia proporcionar-lhes tal bem-aventurança. Para os iniciados em tal religião, a morte é bem-vinda “e o sentido secreto dos Mistérios de Elêusis consistiria na descida ao inconsciente, com o propósito de liberar o desejo reprimido e procurar a verdade com vistas a si mesmo, o que pode ser a mais bela das conquistas.” (BRANDÃO, 1991, p. 293). Como no regime noturno místico do imaginário a morte é sinônimo de acolhimento e cuidado, lugar para onde se volta como lar aconchegante e íntimo e não como prisão ou exílio.

3.4 Perséfone: arquétipo da dualidade humana

O mito de Perséfone demonstra como a existência do arquétipo, estudado exaustivamente por Jung e reiterado por Durand, é verdadeira e instigante. A história do mito grego pode ser comparada com êxito à história de outro mito ocidental, dessa vez judaico-cristão, mas, assim como o outro, completamente imbuído de sacralidade e metaforização da condição humana, o mito de Adão e Eva no paraíso. Assim como Koré, os primeiros humanos, de acordo com o relato bíblico, vivem uma vida de harmonia e tranquilidade no jardim chamado Éden, sem preocupações a respeito de nada e sem interesse quanto ao que a eles não era lícito conhecer. Porém, são seduzidos pelo discurso da serpente a provar do fruto

da árvore do conhecimento do bem e do mal (assim como Koré foi convencida por Hades a comer o grão de romã). O casal come aquilo que lhes tinha sido vetado pelo criador e atravessa “a passagem”. O primeiro homem e a primeira mulher tornam-se conhecedores daquilo que antes lhes era oculto, a vida harmônica no paraíso dá lugar a uma vida de trabalho e sofrimento, mas que é também misteriosa e desconhecida, o que pode ser muito mais atraente que a previsibilidade existente no Éden.

Apesar do rito de passagem ter-se completado, tanto o casal do Gênesis quanto Perséfone parecem não estar completos em sua nova “posição” diante da vida. Os primeiros, representados pela raça humana, aguardam um redentor para que seu relacionamento com o criador seja restaurado e eles voltem a seu estado original. A deusa grega, por interferência da mãe, Deméter, não deixa de ser Koré, pois, com a permissão de Zeus, passa a viver metade do ano como a jovem simples e ingênua (menina) e a outra metade como Perséfone (mulher), metade no Olimpo (luz) e outra metade no mundo subterrâneo (trevas), metade no mundo conhecido (consciente) e metade no mundo desconhecido (inconsciente). Sua dualidade é contínua e irremediável, embora seja Perséfone – rainha do abismo e esposa de Hades – a doce e ingênua Koré, filha de Deméter e apanhadora de narcisos nos campos, será sempre parte dessa deusa. Perséfone é, ao mesmo tempo, dupla e incompleta, dupla por viver vacilante entre o Olimpo e o trono de Hades – sendo tanto Koré quanto Perséfone – e incompleta por não sentir-se inteira quando é Koré, nem tampouco quando é Perséfone.

Koré/Perséfone representa a “incompleta dualidade” humana. Todo ser humano é, ao mesmo tempo, duplo (ou mesmo múltiplo) e incompleto. Todo homem busca sua inteireza, mas ela é inalcançável justamente porque o ser humano é sempre mais de um, isto é, quando ele assume uma de suas faces, julgando-se finalmente inteiro, a(s) outra(s), que demonstra(m) sua não-unicidade, faz(em) falta e ele sente-se incompleto, assim como Koré sente falta da Perséfone que é quando assume a face daquela e vice-versa. A dualidade do ser é perceptível arquetipicamente, todo homem é, ao mesmo tempo, luz e trevas, consciente e inconsciente, razão e emoção, intelectualidade e imaginação. Falando sobre Perséfone, Clarissa Pinkola Estés diz que “ao empreender a descida ao seu próprio modo, ela é ali transformada, atinge ali o conhecimento profundo e volta a subir para o mundo objetivo.” (ESTÉS, 1994, p. 509). Simbolicamente vivemos todos nessa viagem perene entre mundos, o do conhecimento objetivo e aquele que é total subjetividade.

DFS foi atraída pelo arquétipo da dualidade humana e pode ter sido ele que a fez eleger o mito de Perséfone como um de seus mitologemas. Como constata-se pelo excerto de entrevista que foi transcrito anteriormente, DFS diz que a atração pelo desconhecido – seu

lado Perséfone, mulher, inconsciente – nasceu do fato de não ter tido a chance de conhecer o próprio pai. Sabemos que a ficção é o mandamento da arte, portanto pode-se dizer que o pai era para ela como um Hades, um desconhecido a quem temia, mas por quem, ao mesmo tempo, ansiava. A menina DFS (Koré) queria se aventurar por caminhos ocultos e instigantes e nasce assim a DFS mulher (Perséfone), que encontra na poesia a trilha para esse “desconhecido”: “Meu pai, Theodomiro Ribeiro, escrevia poemas. Numa época, roubei de minha mãe as cartas dele. Ele escrevia uns sonetos bonitos que nunca publicou.” (SILVA, 1999). O legado da poesia, deixado por seu pai, foi importante para que a DFS mulher se despertasse. As imagens ricas e fortemente simbólicas de seus poemas demonstram que a “alma do mundo”, isto é, o lírico, segundo adjetivação dada por Maria Zaira Turchi, teve papel fundamental no processo de maturação da autora. Apesar disso, pode-se dizer que a dualidade sempre esteve presente em seu ser, seu lado Koré pode ser encontrado em inúmeros poemas em que o tema da infância, com toda a sua pureza, ingenuidade e clareza, aparece, especialmente nos livros *Menina Seu Mundo* de 1976 e *Cartografia do imaginário* de 2003, nos quais a autora dá total vazão à menina que ainda traz dentro de si.

3.5 Perséfone – O poema

A principal questão a ser tratada no mito de Perséfone diz respeito à arquetípica dualidade humana, nenhum ser é inteiramente completo, todos nós somos, no mínimo, duplos e oscilantes entre dois extremos. A oposição Koré X Perséfone pode representar a basilar dualidade menina X mulher ou, também, ingenuidade X maturidade. DFS foi atraída pelo arquétipo do duplo em todos os seus diferentes matizes e por isso interessou-se tão avidamente pelo mito de Perséfone e seus personagens. O poema a seguir é um exemplo desse interesse:

Perséfone

A Lua testemunhou teu rapto, quando
colhias violetas e anêmonas. Para onde foste,
arrancada à campina pelo sombrio Amante?
Nem tu sabias do tenebroso percurso sob a Terra,
antes tão doce, nem da dança para sempre traçada
e nela teu passo aprisionado, coroada por Hades
com grinalda de romãs pesadas. Kóre Perséfone, rainha,
não dos vivos e da campina em flor, mas das sombras frias (SILVA, 2004, p. 54)

Neste poema, do livro *Hídrias*, o já conhecido mito de Perséfone não é simplesmente apreendido de forma factual e episódica. O momento em que a filha de Zeus e Deméter é raptada por Hades é vivenciado em sua primordialidade essencial. A beleza de uma imagem como

“coroada por Hades com grinalda de romãs pesadas” não afasta o poema dos elementos tradicionais do mito, ao contrário, os evidencia e enriquece.

Arquétipos próprios do regime noturno místico do imaginário aparecem claramente no poema, como a noite, a flor, a mulher (Perséfone simboliza a mulher, o feminino) e inclusive a mãe (a figura de Deméter faz-se presente de forma implícita no poema). Os movimentos da descida, Perséfone é levada para baixo, para o reino das trevas; e da posse – a deusa é raptada por Hades, que toma posse dela ao fazê-la alimentar-se em seu reino – estão também explícitos nos versos escritos por DFS, além da morte, que permeia todo o mito e também o poema, elemento fundamental do regime noturno místico.

Em “Perséfone” o eu-lírico dialoga com a personagem título do poema, contando-lhe sua própria história de maneira poética. As antíteses estão presentes e simbolizam a nova vida da deusa como esposa de Hades, pois, embora tenha acontecido a morte de Koré, a interferência de Deméter modificou seu destino e a deusa passou a ter dois tipos de existência, isto é, vive agora metade do ano no Olimpo (luz, vida, consciente) e a outra metade no mundo subterrâneo (sombras, morte, inconsciente): “Para onde foste, / arrancada à **campina** pelo **sombrio** Amante? / Nem tu sabias do **tenebroso** percurso sob a Terra, / antes tão **doce**, nem da **dança** para sempre traçada/ e nela teu **passo aprisionado**, (...)”. A deusa é tirada da claridade da campina por um ser sombrio, escuro, que vem das trevas. O percurso, que era doce e se dava ao redor dos jardins pelos quais Koré passava colhendo flores, passa a ser tenebroso, sob a terra, no mundo subterrâneo e amedrontador. A dança, que pressupõe liberdade, criatividade, é feita, de agora em diante a partir de um “passo aprisionado”. Nos dois últimos versos as antíteses também estão presentes: “Kóre Perséfone, rainha, / não dos vivos e da **campina em flor**, mas das **sombras frias**”. Aqui a paradoxal vida de Perséfone é sinteticamente descrita, após o rapto a deusa vive vacilante entre campina e sombras, Olimpo e mundo subterrâneo, luz e trevas.

A sensibilidade poética de DFS pode ser vislumbrada neste poema a partir de imagens como “(...)coroada por Hades/ com grinalda de romãs pesadas.” A grinalda, normalmente feita de flores, simboliza fortemente as bodas e a união matrimonial, a descrita no poema é construída por “romãs pesadas” e não pela leveza dos vegetais tão amados pela ingênua Koré. Essa imagem simboliza claramente a tomada de posse do tio pela sobrinha. Foi por causa de um pequeno grão de romã que a filha de Deméter deixou de ser a virgem que colhia violetas e anêmonas, segundo o poema, para se tornar a noiva do rei das trevas. O eu-lírico diz à deusa que a fruta da sua infelicidade é sua grinalda – que é também sua coroa de rainha do mundo subterrâneo, a ela entregue com prazer por Hades – é só por causa dela que agora Koré passa a ser Perséfone, posse de Hades, esposa deste, rainha das “sombras frias”.

O percurso tenebroso que Koré, agora Perséfone, passa a trilhar é o mesmo feito por todo ser humano. Nossos caminhos futuros são ocultos e misteriosos, nada sabemos a respeito dos percursos que empreendemos ou das trilhas que escolhemos percorrer, mesmo assim o fazemos, sempre com um misto de excitação e temor, como acontece com Perséfone, sentindo falta da “campina em flor” e da segurança que ela traz em sua claridade, mas sabendo que seguir adiante rumo ao desconhecido é necessário para que Koré se torne Perséfone, isto é, para que a criança se transforme em adulto, para que se abandone a inocência rumo ao conhecimento, para que haja mergulho interior que resulte em amadurecimento. Os caminhos trevosos podem parecer, a princípio, inseguros e amedrontadores, mas o culminar de tais vias se revela, inesperadamente, acolhedor e harmônico, pois, como disse Durand “é necessário descer-se de novo à caverna, tomar em consideração o ato da nossa condição mortal e fazer, tanto quanto pudermos, bom uso do tempo.” (DURAND, 2002, p. 193).

Na introdução que fez para *Hídrias*, Luiz Alberto Machado Cabral diz que a obra em questão só pode ser chamada de pequena “na acepção que utilizou Baudelaire para seus *Petits poèmes em prose*, no sentido de brilhantes *miniatures*.” (CABRAL, 2004, p. 11). “Perséfone” é um desses “pequenos” poemas de DFS, que, analisado à luz da teoria do imaginário, torna-se ainda mais interessante.

“Hades”, também de *Hídrias*, é outra “brilhante miniatura” da obra de DFS, os personagens são os mesmos de “Perséfone”, isto é, Koré/Perséfone e Hades, seu raptor, mas a visão da autora a respeito do mito neste poema é outra. Essa é uma das destacáveis características da obra de DFS, ou seja, ela consegue enxergar um único mito a partir de diferentes ângulos de visão, consegue recontar liricamente a mesma história sob diferentes pontos de vista e, por isso mesmo, consegue emocionar seus leitores e fazer com que eles próprios reescrevam o mito a partir das imagens que a autora é capaz de criar. A seguir a transcrição e análise de Hades.

3.6 Hades

Hades¹²

Da profunda cisterna da Noite
tuas pupilas perseguiam estrelas frias.
Sombras em torno de ti rondavam. Só lágrimas

¹² Como explicitado na página 32 desta dissertação, o poema “Hades” aparece pela primeira vez na obra de DFS no livro *Poemas da estrangeira* (1995), como tradução feita por Vilém Flusser ao texto original da autora escrito em alemão. Há ligeiras diferenciações entre um texto e outro, como mudanças de pronomes da segunda para a terceira pessoa (Tuas/Suas, Te/Lhe), ou mudanças de adjetivos (cálido/leve, tristonha/triste) por isso, encontra-se no Anexo 2 a transcrição da versão de “Hades” publicada em *Poemas da estrangeira*.

e a antiga alegria, pena, a mais severa.
 Tudo perdido fora do círculo de deuses
 Jubilosos. Tuas mãos pediam o fardo cálido,
 pressentido na campina e a flor do único sorriso
 que te movera além da treva. E ousaste!
 Contra leis e deuses. Tocara-te Amor
 e tremias sob a Lua sublevada. Flores
 perfumaram teu reino. Embora tristonha em seu trono,
 Perséfone era o bem que te faltava (SILVA, 2004, p. 55)

Segundo Pierre Grimal (2005), Hades é o deus dos mortos. Filho de Crono e Reia e irmão de Zeus, Possêidon e outros tantos deuses, dividiu com aqueles o poder sobre o universo após a vitória sobre os Titãs. Zeus obteve o Céu, Possêidon o Mar e a Hades coube o Inferno, ou, mundo subterrâneo. É um deus cruel e impiedoso e, por isso, muito temido. Aparece pouco nas histórias, um dos episódios em que sua presença é grandemente enfatizada é exatamente o rapto de Koré/Perséfone, por isso entender a história de Hades é importante para a compreensão da poesia de DFS.

No poema transcrito acima o enfoque não é dado a Koré nem a Perséfone, mas sim a Hades, personagem relevante dentro do mito escolhido por DFS para ser seu mitologema. Nele, assim como em “Perséfone”, o momento do rapto é também apreendido, mas o relato lírico volta-se especialmente para o instante em que Hades, deus cruel e maléfico, contrariando sua natureza, apaixona-se ardentemente pela jovem Koré: “Tuas mãos pediam o fardo cálido,/pressentido na campina e a flor do único sorriso/que te movera além da treva. E ousaste!/Contra leis e deuses. **Tocara-te Amor**/e tremias sob a Lua sublevada.”. Mesmo que Perséfone não seja aqui a principal personagem, é sobre seu mito que DFS escreve, sobre a maneira como Hades se sentiu no momento em que, inesperadamente, foi tocado pelas flechas de Eros, personificado no poema pelo substantivo amor em letra maiúscula.

Hades, apesar de ser um dos mais importantes deuses helênicos – pois dividiu, juntamente com Zeus e Possêidon, o poder do universo – quase não aparece, como dito acima, nas histórias mitológicas, vivia isolado em sua morada sombria e subterrânea, descrita por DFS no poema como “profunda cisterna da Noite”. Sua maldade e crueldade eram conhecidas por toda a Grécia e a solidão do deus era companhia constante. Em “Hades”, DFS evidencia essa vida solitária e dá a seus leitores uma nova visão do deus subterrâneo, aquele, que mais do que cruel, pode ainda ser fraco e frágil, triste e amargurado devido à solidão. Seus olhos buscam, perseguem algo que o preencha completamente, diz o segundo verso: “tuas pupilas buscam estrelas frias”. O deus quer companhia verdadeira, muito mais que as sombras que o rondam. A imagem descrita no segundo verso é uma das mais instigantes de todo o poema, o paradoxo “estrelas frias” demonstra a originalidade flagrante que possui a poeta. O que são

“estrelas frias” senão aquelas que não iluminam, não têm brilho? São as estrelas menos belas ou mesmo inexistentes. A busca por algo que o completo faz com que Hades procure até mesmo entre o improvável. Estrelas opacas o satisfariam. Ele não se importa que elas não tenham brilho, seu anseio é pelo fim de seu isolamento solitário.

Embora ninguém queira casar-se com a escuridão, vale destacar a importância do paradoxo vivido por Hades. Enquanto o deus do reino inferior desejava escapar de alguma forma daquela vida erma e sombria, todos nós necessitamos do mergulho na escuridão e no isolamento, para que através dele venha o autoconhecimento. É a eterna dualidade consciente X inconsciente na qual vivem os homens. Necessitamos da luz, mas também das trevas; do mergulho no mundo subterrâneo, mas também da claridade do Olimpo; do isolamento solitário, mas também da companhia do semelhante.

DFS cria no personagem mítico, além de emoções intensas como a carência e a solidão, uma tristeza profunda, um sentimento de rejeição em relação aos outros deuses, que têm seu círculo alegre, do qual ele um dia fez parte antes da guerra contra os Titãs, agora tudo aquilo é para ele completamente distante, seu papel está em viver só e isolado no mundo que recebeu para governar. A lembrança do tempo em que fazia parte do círculo de deuses exultantes é dolorida e penosa, é para ele como uma dura condenação, como se seu papel como rei das trevas existisse como expiação por algum erro cometido. Para Hades, a vida se resume simplesmente a “Tudo perdido fora do círculo de deuses/Jubilosos.” Por causa disso é que ele busca uma rainha para si justamente no meio deles.

Assim, apesar de toda tristeza, a esperança prevalece. Se as pupilas buscavam estrelas frias, as mãos pediam o que ele sabia ser fardo, peso, algo difícil de carregar, mas que era, ao mesmo tempo, quente, ardente, cálido, algo que o arrebatou para além de seu mundo de trevas e o levou a um lugar de campinas e flores, isto é, o amor a Koré, o belo sorriso da jovem e toda a sua fragilidade e doçura o fizeram ousar, enfrentando leis e deuses. Eros enfim o tocou, Hades tremeu emocionado sob a luz da lua. Por um momento o deus de trevas e solidão foi iluminado pelo sorriso da jovem deusa e ao levá-la a seu mundo, este se inundou, mesmo que por pouco tempo, da beleza e do perfume das flores que a moça carregava.

Enquanto Hades representa o inconsciente, mergulhado em sombras e isolado em sua permanente solidão, Koré é o consciente, a luz, a claridade. Eles se completam e se necessitam. No poema em questão Hades descobre-se incompleto, pois não há inconsciente sem que haja a consciência no homem. Para que aconteça o mergulho interior do humano ele precisa antes viver o real, participar da vida, envolver-se com os semelhantes. É só quando

Hades encontra Koré que sua incompletude chega ao fim, é só quando consciente e inconsciente unem-se no ser que este pode ser inteiro.

Assim, após o rapto, o deus do mundo subterrâneo está completo. Tristeza e solidão se desfizeram com a companhia da agora Perséfone. Uma rainha era o que faltava a Hades, uma companhia para o reinado, alguém que verdadeiramente o completasse. Feliz agora se encontra o rei do mundo subterrâneo, enquanto a tristeza alcança a deusa que ele trouxe para consigo reinar; mas o senhor das trevas não se importa, ele se sente completo e isso basta. Hades agora pode voltar a si, sua personalidade torna a ser a do maléfico rei do mundo subterrâneo, o deus cruel e impiedoso reina novamente, pois, como disse Clarissa Pinkola Estés:

Esse diabo (Hades) é um bandido arquetípico que precisa da luz, que a deseja e a rouba. Em tese, se a luz lhe fosse dada – ou seja, uma vida com a possibilidade do amor e da criatividade – o diabo (Hades) não seria mais diabo (Hades). Nessa história, o diabo (Hades) se apresenta porque a luz doce da jovem o atraiu. Sua luz não é qualquer uma, mas a de uma alma virginal presa num estado de sonambulismo. Sua luz refulge com uma beleza de partir o coração, mas ela não tem consciência do seu valor. (ESTÉS, 1994, p. 491)

A luminosidade e ingenuidade de Koré são os maiores atrativos identificados nela pelo tio desconhecido, essa força inconsciente. A jovem tem tudo o que lhe foi negado e o rei do mundo subterrâneo quer sentir-se completo. A partir dessa observação é que pode ser verificada uma atraente ambiguidade de certa imagem poética criada por DFS no último verso do poema: “Perséfone era o **bem** que te faltava”. O deus trevoso ansiava por um bem no sentido terno, que habitasse seu coração afetuosamente e que lhe trouxesse alegrias em meio ao caos de solidão no qual se encontrava? Ou buscava ele um bem que lhe fosse simplesmente domínio e propriedade? Durante todo o poema, o Hades descrito pelo eu-lírico não é o Hades conhecido pela mitologia, isto é, os versos trazem um deus fragilizado e consumido pela solidão, um deus privado de amor e companhia e que anseia profundamente por encontrar algo capaz de livrá-lo de sua dor. Se tal Hades for analisado, ele então encontrou em Perséfone o **bem/amor** que lhe faltava.

Mas, embora oculta, a verdadeira face de Hades não deixa de existir no poema que leva seu nome, os dois últimos versos trazem essa face sombria: “**Embora** tristonha em seu trono/ Perséfone era o ‘**bem/propriedade**’ que lhe faltava”. Não importa a dor da deusa, não importa se ela está feliz ou triste em seu novo papel, é indiferente para Hades o sentimento de Perséfone. As preocupações do rei trevoso concentram-se em si mesmo, sua personalidade egoísta e sobrepujante volta a dominá-lo. Perséfone foi capaz de livrá-lo da dor e do sentimento de inferioridade que o sujeitavam, portanto, ele agora não está mais só, possui uma

rainha, é dono de um bem, nada mais lhe falta. Embora esteja a rainha tristonha, o rei é senhor dela própria e de todo o reino ao redor de si, nada mais é necessário, o deus do mundo inferior sente-se agora completo, inteiro.

No texto lírico analisado a já conhecida paixão de DFS pelo desconhecido e o obscuro é claramente evidenciada. Hades é o personagem principal do poema que leva seu nome e, como já dito, representa o inconsciente humano, o lado oculto e sombrio do homem, que é também o lugar do sonho, do onírico, do inefável, onde nasce a poesia com todas as suas imagens e símbolos e onde o mito pode ser pleno. Koré, é o objeto ardentemente desejado por Hades e representa o consciente, a claridade, a razão, tão necessária ao homem quanto o imaginário e sem a qual este não pode ser completo. Assim, Hades é o deus sombrio e cruel, mas necessário à Koré, pois foi só através dele que a jovem pôde desabrochar em Perséfone e tornar-se mulher, conhecedora de si mesma. Da mesma forma, através dela, o rei do mundo subterrâneo pôde se completar, a claridade de Koré pôs fim à sua solidão e lhe fez inteiro em poder e posse. Nesses versos de DFS, Koré é a metade de Hades e vice-versa. Ele – inconsciente, sonho, trevas, morte; ela – consciente, realidade, luz, vida.

O ser humano, assim como Koré e Hades, é esse duplo, arquétipo dominante na poesia de DFS e do qual a própria Perséfone é o símbolo principal dentro da mitologia grega, como vimos pelo poema que leva seu nome. Em “Hades”, o tema da duplicidade humana volta, não a partir da oposição Koré X Perséfone e sim da oposição Hades X Koré, que é fundamentalmente a mesma: vida X morte. Diz Constança Marcondes César:

A busca do mito vivo (...) se desdobra na tentativa de reativação dele, pela celebração dos deuses e pelo tema da viagem. Dora invoca os arquétipos e isso é particularmente evidente nos seus três últimos livros. Diz a poeta em texto pessoal: ‘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 (das *Offene*), o duplo domínio da vida e da morte, o elemento órfico na raiz do poetar. (CÉSAR, 1999, p. 477, 478)

Vida e morte, consciente e inconsciente, luz e escuridão, duplos a partir dos quais DFS construiu parte de sua obra, pois, segundo ela mesma declarou a partir do eu-lírico de um de seus poemas do livro *Retratos da origem* (1988): “Incompleta sou/querendo ouvir a música de outrora.” (SILVA, 1999, p. 225).

3.7 Hécate

O último poema a ser analisado neste trabalho de dissertação é “Hécate”, também de *Hídrias* e também voltado para a temática mítica de Koré/Perséfone. Grande parte das versões

existentes do mito já narrado omitem o importante papel exercido pela deusa Hécate no momento de busca angustiada que Deméter empreendeu pela filha desaparecida, por isso pode-se dizer que o poema de DFS que traz como título o nome da deusa tríplice, oculta em parte seu tema principal, que só será entendido a partir da leitura atenta e detalhada dos versos, já que eles não fazem referência explícita aos nomes de Koré, Perséfone ou Deméter, mas a história da qual são protagonistas principais é clara:

Hécate

Tríplice deusa: virgínea, maternal e aquela
 Que em silêncio a Lua designa. O grito ouviste
 E no raptor pousaste o brilho. Despojou-se a Terra
 E nada mais nascia. Quem da Mãe não ouviu
 O lamento? Seu passo ervagens secou e as fontes.
 Com rugido de leoa a Terra abalou e à fome
 Homens e deuses entregou. Ela – nutriz e abrigo.
 Do alto precipitou-se Hécate e, tochas nas mãos
 Foi pelo caminho onde nenhum mortal seu passo
 Aventurou. Em fúria sacudiu árvores, feras,
 Homens, e a Natureza inteira num só gemido
 Transformou. Amor e Morte disputaram.

E triunfou quem no Hades sombras aquece,
 Devolvendo à Terra sua primeira flor. (SILVA, 2004, p. 56)

Segundo Junito Brandão (1991) nas páginas 273 e 274 do segundo volume de seu livro *Mitologia grega*, Hécate está entre as divindades gregas que não possui um mito próprio, aparece em vários episódios em que outros deuses são protagonistas – como por exemplo no mito de Perséfone – e é uma deusa profundamente misteriosa. É descendente dos titãs e, portanto, não faz parte da geração dos olímpicos, mas teve seus antigos privilégios conservados por Zeus. Seu nome está especialmente ligado ao mundo de magia e encantamentos, ela é aquela que aparece às bruxas e feiticeiras e lhes dá poderes e capacidades sobrenaturais, também preside as encruzilhadas, locais consagrados aos sortilégios desde os tempos clássicos. Alguns autores trazem Hécate como sendo a mãe de Circe e tia de Medéia, fazendo parte da família que é, por excelência, a da bruxaria dentro da mitologia helênica. Hécate é conhecida como a deusa tríplice e, muitas vezes, é representada através de estátuas como sendo uma mulher com três corpos e três cabeças. Tal triplicidade da deusa recebe interpretações simbólicas de diferentes níveis, um deles se relaciona ao vínculo que ela mantém com a lua. Por sua ligação com a magia e a feitiçaria, Hécate, conseqüentemente, liga-se à noite e à lua, com a qual se identifica a partir de suas diferentes fases – nova, cheia e minguante – a lua nova pressupõe a face oculta de Hécate, a lua cheia vai sendo aos poucos sombreada pelo seu lado escuro, revelando o aspecto negativo da deusa

e a lua minguante revela seu aspecto luminoso, ou seja, é preciso morrer para renascer. A triplicidade também está ligada ao amplo domínio que Hécate pode exercer universalmente, ela tem poderes no céu (Olimpo), na terra e no submundo (Hades).

Hécate está ligada a Ártemis (deusa da guerra, eternamente jovem e virgem), pois é capaz de dar vitória àqueles que guerreiam nas batalhas e ainda manter a juventude dos homens a seu bel-prazer; mantém conexões ainda com Deméter, já que também preside as germinações da terra e sua fertilidade; e por fim, liga-se à Perséfone quando aparece como deusa das sombras e do submundo, território do qual a filha de Deméter é rainha, mas onde Hécate pode também exercer domínio, especialmente no que diz respeito às aparições espectrais. O poema de DFS que tem como título o nome da deusa tríplice, trata do rapto de Perséfone, incluindo o importante testemunho de Hécate e nele pode-se verificar os três lados da misteriosa deusa.

O eu-lírico de “Hécate” já inicia saudando a deusa e sua triplicidade, fala sobre os atributos que ela carrega – os quais a ligam à luminosidade e clareza pura do Olimpo (“virgínea”), à fertilidade da terra (“maternal”) e à intimidade noturna do mundo subterrâneo (“aquela/que em silêncio a Lua designa”) – e que a identificam no círculo dos deuses. Logo depois inicia sua narrativa lírica que trata do rapto de Koré por Hades, testemunhado por Hécate, que foi a única, de acordo com o mito, a ouvir o grito de pavor emitido pela jovem deusa. O eu-lírico remete-se a esse fato e dirige-se a Hécate a partir de sua característica luminosa, que a liga ao Olimpo: “O grito ouviste/e no raptor pousaste o brilho.” Embora o mito diga que Hécate não conhecia a identidade daquele que havia levado Koré, o poema sugere o contrário, tem-se a impressão de que imediatamente após ter ouvido o grito apavorado a deusa pousou seu brilho, seu olhar, toda a sua atenção sobre o raptor. Seu lado luminoso e benevolente prevalece, ela ouve o brado pavoroso e se atenta àquele que o provocou, não por compaixão dele, mas por aquela que era levada. Não age, apenas espera.

Os versos seguintes falam sobre as consequências de tal rapto. O eu-lírico deixa de lado a tríplice deusa e passa a falar de Deméter sem citar seu nome. A Terra, personificada, a tal deusa se mistura, ambas estão despojadas, improdutivas, estéreis, delas “nada mais nascia”, Deméter perdeu o fruto do seu ventre e por isso rejeita o papel de fecundar e produzir novos frutos para saciar o mundo. Ervas e fontes se secaram, do alimento há apenas escassez, é esse o lamento da Mãe – a Grande Mãe Deméter, deusa da agricultura, que fertiliza a terra e nutre os homens – um lamento surdo, sem vozes ou palavras, mas demonstrado através de sua recusa em germinar o solo, é sobre ele a pergunta do eu-lírico: “Quem da Mãe não ouviu/o lamento?” Todos os seres o ouviram e sentiram, homens e deuses, ninfas e heróis, mortais e

imortais foram abalados na Terra pela fome que nela se abateu. A Grande Mãe, a deusa leoa rugiu, gritou como a filha raptada e seu grito privou os que sobre a terra vivem de alimento e guarida. O pranto desesperado da jovem arrebatada alcançou apenas os ouvidos da misteriosa Hécate em seu lar secreto. O rugido angustiado da mãe leoa que perdeu sua cria foi ouvido e sentido por todos de maneira dolorosa e angustiante, isto é, através da fome que se abateu sobre a Terra.

Nesse momento do poema Hécate volta a ser centralizada pelo eu-lírico, seu lado benevolente e guerreiro (aparentado de Ártemis) é enfatizado, ela “Do alto precipitou-se”, seu movimento é de descida, usa seu lado aguerrido para lutar em favor de seu lado maternal, ela também é como Deméter, é também responsável pela fertilização da Terra e solidariza-se com a dor da mãe de Koré, para ajudá-la usa também seu lado sombrio e adentra o mundo subterrâneo, “foi pelo caminho onde nenhum mortal seu passo/aventurou.”

As mais conhecidas versões do mito de Perséfone, cujo principal acontecimento é o rapto de Koré por Hades, apenas citam vagamente o fato de Hécate ter ouvido o grito da jovem deusa e ter se disposto a auxiliar Deméter em sua busca pela filha desaparecida, Hécate é apenas um personagem secundário na trama que envolve muito mais o rei do mundo inferior e as deusas mãe e filha. No poema em questão Hécate ganha papel de destaque – o próprio título dado a ele atesta esse fato – a tríplice deusa é a heroína dos versos analisados, ela é a única capaz de transitar por três mundos, só ela tem livre acesso ao Olimpo, à Terra e ao Hades e essa capacidade é demonstrada no poema. Embora seu lado guerreiro prevaleça, pois “Em fúria sacudiu árvores, feras, homens,” o que a motiva é o lado maternal, já seu lado sombrio a auxilia no ingresso ao mundo inferior, onde se deparará com Hades em busca da recém-chegada Perséfone.

Mais uma vez a narrativa sobre o mito de Perséfone é modificada e recontada sobre um novo prisma, DFS inova ao versar novamente sobre o mitologema que tanto a fascinou, Hécate agora tem papel importante na história do rapto, é ela que desce ao domínio de Hades e luta por Perséfone, e assim como fizeram tanto a jovem quanto sua mãe, a deusa tríplice também grita “e a Natureza inteira num só gemido/transformou.” Com a predominância de seu lado guerreira Hécate desce até a morada de Hades – local proibido a qualquer mortal, em cujos domínios nem mesmo Deméter se atreveria a pisar – e geme, geme estrondosamente como a mãe da jovem raptada o faria; geme porque um de seus lados é também maternal; geme para que a terra volte a germinar, para que a Natureza, ente personificado pela importância que tem como mãe-terra, volte a ser o que era; geme porque como deusa das sombras que também é, tem o direito de fazê-lo ali; geme porque quer resgatar Perséfone e

esse resgate significa a volta da ordem universal e o fim do caos que, desde o rapto, no mundo se instalara.

O lamento de Hécate veio acompanhado da certeza da disputa. A deusa sabia que sua ida ao mundo subterrâneo não teria êxito sem batalhas e ela luta, luta por Perséfone e pela volta da filha de Deméter ao Olimpo. Nesse momento Hécate é Amor, é maternal e disputa com Hades a posse de Perséfone. Amor X Morte, essa luta pode ser analisada como sendo Hécate X Hades, mas não deixa de ser ainda Hécate X Hécate. Por sua triplicidade, a deusa é, ao mesmo tempo, Amor e Morte e permite, circunstancialmente, que alguma dessas características prevaleça em si.

A morte é, muitas vezes, vista como algo a ser combatido, como um inimigo agudo e voraz que precisa ser vencido, como acontece quando prevalece o regime diurno do imaginário. Diz Durand a esse respeito:

Aos esquemas, arquétipos, símbolos valorizados negativamente e às faces imaginárias do tempo poder-se-ia opor, ponto por ponto, o simbolismo simétrico da fuga diante do tempo ou da vitória sobre o destino e a morte (...). Imaginar o tempo (e a morte) sob uma imagem tenebrosa é já submetê-lo a uma possibilidade de exorcismo pelas imagens da luz. (DURAND, 2002, p. 123)

É sob a perspectiva do regime diurno do imaginário que a Morte, quando disputa com Amor a posse de Perséfone, pode ser interpretada no poema, representada por Hades, ela deve ser combatida. Hades em “Hécate” não tem o sentido do aconchego e da intimidade que o mundo subterrâneo pode representar se analisado à luz do regime noturno místico, mas representa o raptor inimigo sobre o qual deve-se triunfar, feito alcançado com êxito por Hécate: “E triunfou quem no Hades sombras aquece”. Hades é o rei do mundo subterrâneo e Hécate carrega também a insígnia de rainha das sombras, mas de acordo com o poema, ambos exercem diferentes papéis em tal reino, enquanto Hades representa a face maléfica da morte, aquela que deve ser combatida e subjugada, Hécate representa sua face íntima, aconchegante, ela é “quem no Hades sombras aquece”.

Utilizando suas três faces Hécate resgata a deusa raptada, a face guerreira luta bravamente, a materna personifica-se em Amor e disputa com a Morte a posse de Perséfone, e a noturna “sombras aquece” no mundo subterrâneo, mostrando que aquele pode ser também um lugar de intimidade e autoconhecimento, como disse Junito Brandão ao falar sobre Hécate: “A grande mágica das manifestações noturnas simbolizaria ainda o inconsciente, onde se agitam monstros, espectros e fantasmas (...), uma imensa reserva de energias que se devem ordenar” (BRANDÃO, 1991, p. 274).

A imagem do último verso representa a volta da filha ao seio da mãe aflita, Hécate cumpriu a missão que empreendeu para si “devolvendo à Terra sua primeira flor”. A Terra é a própria Deméter que, por seus atributos, àquela realmente se mistura. Não há terra se não houver Deméter, não há alimento se esta se recusa a germinar, Deméter é a Terra, que só é produtiva ao lado de sua flor primeira, a filha Koré, que a inspira e nela infunde o sentimento maternal e nutriz, sem a filha não há mãe, a Terra torna-se estéril, infecunda, sem motivação para germinar. Em “Hécate”, a deusa tríplice é a responsável direta pelo retorno da ordem universal.

DFS escolheu o mito de Perséfone como seu mitologema, toda a dualidade da deusa e sua atração pelo desconhecido e pelo mundo subterrâneo a aproximaram da poeta. Como mulher, DFS encontrou nesse arquétipo feminino a identificação consigo mesma. Hécate é também um arquétipo feminino, talvez seja a divindade grega que melhor explique a mulher e suas multifaces, desde a virginal, passando pela guerreira e maternal até aquela que é pura interioridade e magia, campos dominados pela feminidade. Em “Hécate”, último poema analisado nessa dissertação, a autora continuou falando sobre Perséfone, mas trouxe para seus versos a importância de Hécate e sua identificação com a mulher em todos os tempos e lugares. A arquetípica deusa tríplice traduz, no poema de DFS que leva seu nome, as várias faces do feminino, que podem ser encontradas tanto em mulheres que viveram na Grécia Antiga, quanto naquelas que vivem hoje no ocidente pós-moderno. Hécate é guerreira, é mãe nutriz e é também guia dentro do reino oculto e sombrio que é a alma humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dora Ferreira da Silva conseguiu alcançar honra em meio ao universo literário brasileiro. Embora não seja conhecida pelo grande público, a autora foi reverenciada e alcançou respeito entre os intelectuais de sua geração. Por isso, fazê-la um pouco mais conhecida entre os apreciadores da boa poesia através de um estudo acadêmico é trabalho honroso e necessário, já que o Brasil carece de conhecer escritores que, como DFS, conseguem unir o clássico ao contemporâneo com erudição e genialidade, oferecendo ao leitor uma intensa fruição poética. Além disso, como verificou-se ao longo dessa dissertação, é verdadeiramente pertinente que se faça um estudo da obra de DFS à luz da teoria do imaginário, esse tipo de pesquisa pode (e deve) ser feito não apenas a partir da análise dos poemas da autora que têm como temática a mitologia grega e seus personagens – como acontece neste trabalho – mas também a partir de todos os outros poemas de DFS, que têm, em sua grande maioria, aquilo que é essencial para a crítica do imaginário, isto é, riqueza imagética, simbólica e arquetípica, além, é claro, do lirismo erudito da poeta.

Podemos utilizar a frase de José Paulo Paes, usada na introdução que fez à *Hídrias*, para descrever a poesia de DFS: sua obra “ronda o tempo todo as fronteiras do sagrado”. A autora consegue transmitir hierofania a partir dos mitos gregos ainda hoje, quando a concepção que se tem do que é sacro passa necessariamente pelo judeu-cristianismo e a mitologia greco-romana é associada ao paganismo. Dora Ferreira da Silva resgata a noção de sacralidade que carrega a tradição mítica e demonstra como o homem não é, definitivamente, um ser uno, formado simplesmente a partir do pensamento racional, mas, ao contrário, é extremamente subjetivo e simbólico e passa, necessariamente, pelas vias imaginárias para se constituir como ser completo. A teoria do imaginário, de Gilbert Durand, que valoriza a subjetividade humana e seu aspecto imaginativo, ilumina ainda mais a poesia de DFS e mostra como o homem nunca será completo se não carregar consigo imagens, símbolos, arquétipos e mitos, uma vez que “a percepção humana é rica em tonalidades elementares muito mais numerosas que as consideradas pela física aristotélica.” (DURAND, 2002, p. 35).

O mito, elemento fundamental da poesia de Dora Ferreira da Silva, está intimamente ligado à arte e sua linguagem simbólica e arquetípica aproxima-o fortemente da literatura. A função do mito nas sociedades ditas arcaicas era religiosa e sagrada e foi através dele que os ritos e a fé de muitos povos se perpetuaram: “a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas.” (ELIADE, 1972, p. 13), assim, verificou-se ao longo da pesquisa feita, que a relação existente entre mito

e arquétipo é estreita e indissociável, isto é, todos os mitos têm seus arquétipos e isso faz com que ambos sejam elementos importantes do imaginário humano. A teoria do imaginário, desenvolvida por Gilbert Durand, explica como cada sociedade ou povo se adequa a um dos regimes do imaginário (diurno ou noturno) e como os arquétipos, que são as imagens imemoriais presentes nas narrativas mitológicas, se repetem através dos povos e dos tempos, provando assim a perenidade do mito. Dessa forma, mostrou-se que é principalmente através de seus mitos que a cultura clássica grega continua viva e presente na vida do homem ocidental, ela influencia ainda hoje as criações artísticas, especialmente as literárias, e através delas os mitos podem ser repropostos e recontados, oferecendo ao homem sempre novas possibilidades de ser no mundo. A poesia de Dora Ferreira da Silva revive intensamente os mitos gregos e os reconta evidenciando sua atemporalidade e capacidade de traduzir os homens de qualquer tempo. DFS prova como a mitologia helênica continua presente na memória cultural do povo do ocidente e como essa mitologia tem a capacidade de alcançar as emoções humanas através de seus símbolos arquetípicos. A autora é ainda capaz de, através de seus escritos, trazer de volta a sacralidade mítica, demonstrando que a hierofania da qual eram revestidos os deuses helênicos pelos devotos gregos que os criaram continua presente, onde quer que alguma de suas peripécias seja recontada, como disse Constança Marcondes César: “Numa época da morte de Deus, ‘tempo de carência’ e de ausência do sagrado, a poesia de Dora Ferreira da Silva e a renovada atenção aos mitos gregos lembram que os deuses vivem em nós. E que a poesia é via de acesso ao ser, dádiva, na palavra, dum outro inefável em si mesmo.” (CÉSAR, 1999, p. 469).

A pesquisa comprovou o que a própria DFS já havia declarado e o que alguns de seus poucos críticos já haviam notado, isto é, Perséfone foi escolhida por ela como a personagem mais querida dentre todos os que figuram na mitologia grega. Dora Ferreira da Silva escolheu o mito de Perséfone como seu mitologema, e a cada poema em que reconta a história da deusa ela descortina a seus leitores uma faceta diferente de um mesmo tema, um diferente ângulo de visão. Parte da beleza de sua obra está nesta capacidade de criar novas possibilidades de entender o homem a partir de uma única história. Em Perséfone pode-se enxergar a duplicidade e, ao mesmo tempo, a incompletude do homem. A atração pelo desconhecido talvez seja seu ponto alto. Há ainda o inesperado que acomete as emoções humanas e o espaço para conciliar o que há em nós de luz e trevas, as fortes ligações que unem mães e filhas, dentre outros inúmeros temas que podem ser considerados arquetípicos, pois aparecem a qualquer tempo em diferentes sociedades. Tal arquetipicidade, responsável pela atemporalidade mítica, é matéria da poesia de DFS, fator que a alça à categoria do sagrado.

Com a publicação de *Hídrias* Dora Ferreira da Silva teve a possibilidade de falar exclusivamente a respeito do universo que tanto a atraía, a Grécia e sua mitologia milenar. O mundo mítico aliado ao mistério aconchegante da orbe poética seduziram a autora desde a infância e foi a partir de tal fascínio que sua obra foi escrita e publicada. Neste trabalho de dissertação analisou-se a relação estabelecida entre a poeta e ambos os universos (do mito e da poesia) à luz da teoria do imaginário, que valoriza os pensamentos mítico e simbólico e vê no texto lírico valiosa forma de expressão do ser humano. Os poemas escolhidos para serem analisados ao longo da pesquisa demonstraram tanto o rebuscamento poético e a sensibilidade lírica que tinha a escritora, quanto a sua capacidade de reforçar a atemporalidade dos mitos gregos. Em seus escritos os mitos não são recontados simplesmente como repetição das versões que foram passadas de geração a geração, mas todos eles carregam a força simbólica das imagens e reforçam o aspecto da atemporalidade arquetípica. Além disso, há ainda a imaginação criativa da poeta, que utiliza-se da liberdade que a literatura lhe dá para recontar as histórias míticas a partir de novas perspectivas, as quais trazem, todas elas, aspectos da vida humana existentes em qualquer tempo e lugar.

Ao contrário do que costuma acontecer, a teoria organizada por Gilbert Durand foi acrescida de sentido a partir das leituras de textos poéticos escritos por Dora Ferreira da Silva. Por outro lado, a leitura dos poemas da escritora paulista foi enriquecida com as análises feitas à luz da teoria do imaginário, sobretudo no que diz respeito aos mitos. O que se espera é que o trabalho contribua de forma significativa nos meios acadêmicos, tanto em relação a um maior interesse por uma hermenêutica que se baseie na crítica do imaginário, quanto no que concerne à divulgação da importante obra de Dora Ferreira da Silva. Contudo, há muito ainda para ser pesquisado e descoberto em seus escritos. O imaginário mítico da poeta de Conchas traz incontáveis possibilidades e espera-se que essa dissertação de mestrado seja um meio de despertamento para que mais pesquisas ocorram em torno de sua obra, pois, como disse José Paulo Paes, em crítica feita a *Retratos da origem*, “a poesia hierofânica de Dora Ferreira da Silva nos dá o melhor de si, no mesmo passo em que se afirma como um dos pontos mais altos do lirismo meditativo em língua portuguesa.” (PAES, 1999, p. 413).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção Os Pensadores – Volume IV. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BACON, Francis. *A sabedoria dos antigos*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- BEHRENS, Ana. *Dora Ferreira da Silva: duas profecias, duas certezas*. *Revista Agulha* [online]. São Paulo, 2006. Disponível em <<http://www.revista.agulha.com.br/anabehrens>>. Arquivo capturado em 20 de fevereiro de 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *O ar e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *A água e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BALDRY, H.C., *A Grécia antiga: cultura e vida*. Trad. Mario Matos e Lemos Lisboa: Editorial Verbo, 1969.
- BIANCHI, Inês Ferreira da Silva. A poesia da dança, poesia da música, poesia da poesia. In: SILVA, Dora Ferreira da. In: *Appassionata*. São Paulo: IMS, 2008.
- BILLEN, Max. Comportamento mítico-poético. In: BRUNEL, Pierre (Org.). In: *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et all. 3. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. Trad. Maria Lydia Remédio. São Paulo: Paulus, 1990.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega – Volume I*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.
- _____. *Mitologia grega – Volume II*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et all. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- BYINGTON, Carlos Amadeu Botelho. Transcendência e totalidade. *Mente e Cérebro – Memória da Psicanálise: Jung, o resgate do sagrado*. 2 ed. rev. atual. São Paulo: Duetto Editorial, 2009.
- CABRAL, Luiz Alberto Machado. Mito e hierofania na poesia de Dora Ferreira da Silva. In: SILVA, Dora Ferreira da. In: *Hídrias*. São Paulo: Odysseus, 2004.
- CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CANNABRAVA, Euryalo. Uma via de ver as coisas. In: SILVA, Dora Ferreira da. In: *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica*. Trad. Vicente Félix de Queiroz São Paulo: Mestre Jou, 1977.

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

_____. O poetar pensante de Dora Ferreira da Silva. In: SILVA, Dora Ferreira da. In: *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

CÉSAR, Constança Marcondes. *Dora Ferreira da Silva: caminhos em direção ao sagrado*. *Revista Agulha* [online]. São Paulo, 2007. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag58silva.htm>>. Arquivo capturado em 17 de junho de 2009.

COSTA, Dalila L. Pereira da. In: SILVA, Dora Ferreira da. In: *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *A imaginação simbólica*. Trad. Eliane Fitipaldi Pereira. São Paulo: Edições 70, 2000.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. René Eve Lévié. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Trad. Manuela Torres Lisboa: Edições 70, 1969.

_____. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Aspectos do mito*. Trad. Manuela Torres. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

_____. *Imagens e símbolos*. Trad. Maria Adozinda Oliveira Soares. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

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

FRANCESCHI, Antônio Fernando de. Apresentação. In: SILVA, Dora Ferreira da. In: *O Leque*. São Paulo: IMS, 2007.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GENETTE, Gérard. Complexo de Narciso. In: *Figuras*. Trad. Ivone Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Haroldo de Campos. 4. ed. São Paulo: Arx, 2003.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

_____. *Tipos Psicológicos*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2008.

JUNQUEIRA, Ivan. A paixão segundo Dora. In: SILVA, Dora Ferreira da. In: *Appassionata*. São Paulo: IMS, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

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

_____. *Dora Ferreira da Silva volta a chamar a atenção com Hídrias*. *Revista Agulha* [online]. São Paulo, 2004. Disponível em <<http://www.revista.agulha.com.br>>. Arquivo capturado em 15 de janeiro de 2009.

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

_____. Poesia e mito. In: Dulce Oliveira Amarante dos Santos e Maria Zaira Turchi. (Org). *Encruzilhadas do imaginário: ensaios de literatura e história*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2003.

MOURÃO, Gerardo Mello. Poesia, Poeta, Poema – Introdução a Dora Ferreira da Silva. In: SILVA, Dora Ferreira da. In: *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Vera Lucia Leitão Magyar, São Paulo: Madras Editora, 2003.
- PAES, José Paulo. A presença do sagrado numa obra sensível e plena. In: SILVA, Dora Ferreira da. In: *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PETRÔNIO, Rodrigo. *Mosaioco de mitos: Cartografia do Imaginário de Dora Ferreira da Silva*. *Revista Agulha* [online]. São Paulo, 2003. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/rpetronio25.html>>. Arquivo capturado em 17 de fevereiro de 2008.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.
- PLATÃO. *Diálogos*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Traduções e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. Coleção *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto contexto*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- RUTHVEN, K. K. *O mito*. Trad. Esther Eva Horivitz de BeerMann. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- SEABRA, José Augusto. Talhamar. In: SILVA, Dora Ferreira da. In: *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- SILVA, Agostinho da. Carta sobre *Talhamar*. In: SILVA, Dora Ferreira da. In: *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- _____. *Cartografia do imaginário*. São Paulo: T.A. Queiroz, editor, 2003.
- _____. *Hídrias*. São Paulo: Odysseus, 2004.
- _____. *O Leque*. São Paulo: IMS, 2007.
- _____. *Appassionata*. São Paulo: IMS, 2008.
- _____. Entrevista de Dora Ferreira da Silva: depoimento. [Dezembro de 1989]. São Paulo: *Revista Pena Azul*. Entrevista concedida a Hermes Rodrigues Nery. [Online]. Disponível em <<http://medei.sites.uol.com.br/penazul/geral/entrevis/dora.htm>>. Arquivo capturado em 26 de janeiro de 2009.

_____. Entrevista de Dora Ferreira da Silva: depoimento. [Maio de 1999]. São Paulo: *Revista Cult*. Entrevista concedida a Donizete Galvão. [Online]. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp5.html>>. Arquivo capturado em 28 de fevereiro de 2008.

_____. Entrevista de Dora Ferreira da Silva: depoimento. [1999]. São Paulo: *WebLivros*. Entrevista concedida a Fábio Weintraub. [Online]. Disponível em <<http://www.weblivros.com.br/entrevista/dora-ferreira.html>>. Arquivo capturado em 12 de janeiro de 2009.

SIGANOS, André. *Le minotaure et son mythe*. Paris: PUF, 1993.

SCHULER, Donald. *Narciso errante*. Petrópolis: Vozes, 1994.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

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

VIEIRA, Trajano. Introdução. In: Homero. In: *Ilíada*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003.

ANEXO 1

A deusa

Anêmona mais voluptuosa que o Mar,
sorriso da luz: Afrodite. Envolta em pérolas
já se afasta, rumo a um reino distante.
Rolam cachos de uvas, despertam cânticos,
frutos amadurecem que o sol cultiva nos pomares.

Coros adolescentes perseguem Eros
- o coroadado de pâmpanos – pois dos lábios da deusa
havia provado o vinho farto e suave.
Liames atando e desatando,
Eros se esquiva e a beleza esconde
nas angras mais profundas, pois
quando emerge – flâmeo! –
o murmúrio do Mar inunda as praias,
e a embriaguez, vizinha da morte,
ameaça os amantes... (SILVA, 2004, p.57)

ANEXO 2

Hades

Da funda cisterna da Noite
suas pupilas perseguiam estrelas.
Sombras rondavam. Só lágrimas
e a antiga alegria da vida, pena, a mais severa.
Tudo perdido fora do círculo dos deuses
jubilosos. Suas mãos pediam o fardo leve pressentido na campina: a jovem
que o movera além da treva. Ousou.
Contra leis e deuses. Amor o tocara
e ele tremia sob a Lua. Flores
perfumaram seu reino. Embora triste em seu trono,
Perséfone era o bem que lhe faltara. (SILVA, 1999, p. 358 e 359)