

## POESIA E MÚSICA EM DORA FERREIRA DA SILVA

Enivalda Nunes Freitas e Souza (UFU)  
eni@ufu.br

O rei Davi tinha uma harpa em cima do leito,  
seu sono era tranqüilo.

(Dora Ferreira da Silva)

**RESUMO:** Este trabalho é composto pelos primeiros levantamentos sobre a presença da música na poesia de Dora Ferreira da Silva, pesquisa que será desenvolvida nos próximos meses. Por ora, versos colhidos ao longo da obra, bem como a observância de dois livros de estreita relação com a música – *Poemas em fuga* e *Appassionata* – dão índices da viabilidade da pesquisa

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia, Música, Nietzsche, Dora Ferreira da Silva.

Toda a poesia de Dora Ferreira da Silva comporta um agudo senso de música, seja como metáfora do artifício poético ou como imagem que traduz o mundo. É pela música que o poeta liberta “as formas prisioneiras”, ainda que, às vezes, a natureza se encarregue de despertar canções para além da possibilidade poética, sempre em franco enfrentamento com as palavras: “o vento cantou canções que não se engastam na ourivessaria das palavras” (p. 63). No constante exercício de produzir versos, os sons naturais – a inspiração? A sugestão? – entram como estímulo à penetração do invisível, ao que a matéria oculta ou a palavra não alcança: “Tento cantar. A música ensina o que a letra esconde” (Silva, 1999, p. 67). Nesse primeiro livro, *Andanças* (1970), o título já envolve a idéia de movimento e de repercussão, e os poemas introdutórios são intitulados “Cantos” e “Cânticos”, que falam de uma música antiqüíssima que perpassa o poema e a vida. Nesse livro, o amor é como a música: tranqüilo e trêmulo, ou “um brando som de flauta” (Silva, 1999, p. 36). Outros versos já dizem, mediante a necessidade de partir, de lançar-se à vida, que “as sereias desertaram os mares ou então sua música há muito já mudou” (Silva, 1999, p. 58).

Em dois livros, Dora Ferreira da Silva vale-se de epígrafes que traduzem seu sentimento de música do mundo, que é, também, o de harmonização dos opostos. Em *Uma via de ver as coisas*, de 1973, o diálogo é com Heráclito: “... harmonia de tensões opostas é o mundo, como o arco e a lira”. *Poemas em fuga*, de 1997, dedicado ao divulgador de música sinfônica José Roberto Prazeres, traz epígrafe de Jung: “Na união dos opostos a luz brilha.” Em *Uma via de ver as coisas* (1973), encontra-se uma série de seis poemas intitulados “Música”. O primeiro, “Música I”, é dedicado ao filósofo Leonardo Van Acker, considerado “acima do vô”, de “fronde sonora” que, se está preso a um chão (se é forma), é de “garganta de pássaro, riso, rio, / ramo ao vento, prece, pranto, flauta” (Silva, 1999, p. 107). Em “Música II”, “Música III”, “Música IV” e “Música V”, a poeta anuncia “Várias espécies de canto:” de pólen, de espanto (estremecendo as folhas), de alarido de plumas; cantos “repousados nos ramos”, de “timbre rasteiro - / estalido seco” (Silva, 1999, p. 107). É música o fruto rompendo no outono, sementes que se constelam, o trilar dos pássaros e o reverso do canto que evoca um silêncio enraizado e profundo. Assim, “sob a espécie da música / Segue o mundo”: no coração do homem há um “verde canto”, o poente emite sons em suas trompas. Como no poema, “Nada é certo na música, / a eterna volátil”. Por fim, na escuridão a “forma

alada” se enrosca em labirinto até que “ascende o *scondius*”. Nesse “Música V”, a poeta Dora Ferreira da Silva conjuga duas imagens fundantes em sua arte: a sombra e a música. Ambas surgem como revelação dos extratos profundos do inconsciente – “as formas prisioneiras” – que impulsionam a escrita poética a oferecer-se como conhecimento de si e do mundo. O último poema dessa série, “Música VI”, tem o silêncio como tema e é dedicado a Carlos Drummond de Andrade. Dora comungava com o amigo o desafio de fazer o silêncio falar, haja vista que a palavra é sempre uma ameaça: “a palavra trinca o silêncio” (Silva, 1999, p. 109). Cumpre ao poeta dar forma de silêncio ao poema, quando a “poeira”, as marcas do passo se apagam. Só assim o poema estaria “maduro”. “pousa na página o anseio prematuro / de dizer, calando.” (Silva, 1999, p. 109). Sobre a presença desse silêncio falante, Drummond escreverá um poema à amiga, anos depois: “De repente sinto a meu lado / O silêncio (e palavra): Dora. / Numa conversa de raízes / E de corolas transparentes.” (inédito).

Na linha de opostos que caracteriza a estrutura musical, *Jardins* (esconderijos), de 1979, é muito menos ensolarado do que o título faz supor, e um desconcerto se insinua na abundância de poemas “Sem música”, “Sem canto”, “Réquiem”. No entanto, como a música traduz a vida e é traduzida por ela, sendo combinação de notas distintas, de sons e de silêncios, é sempre possível entrever “Cantos escondidos / de pássaros / e ruídos de flor / se abrindo” (Silva, 1999, p. 171), porque a música obedece ao ritmo em que a morte é sempre par da vida, então, às vezes “cantam pétalas e a morte se deita / num capinzal distante” (Silva, 1999, p. 177). Na poesia de Dora, a ausência de música no mundo é aquela vislumbrada pelos gregos: um mundo caótico, sem esperança, sem harmonia, quando se vê aumentada a poluição e reduzidos o jardim e a missa (Silva, 1999, “Sem música”, p. 177). O poeta, novo Orfeu, tem o dom de organizar com sua palavra e seu canto esse mundo desordenado, incorporando, com a mesma intensidade, o bem e o mal, a morte e a vida, a noite e o dia, o desencanto e a esperança. Mas o poeta é, também, o solitário que chora ao violão procurando pela “razão de seu dia”. Nesse momento, até a mais desprezível das criaturas, um cão quase morto, “magro” e “cego de um olho”, que “não ladra nem às sombras”, reanima-se, abana a cauda e “lambe-lhe a mão” (Silva, 1999, p. 142). É nesse poder mágico da música poética – a linguagem primordial – que a poeta acredita. A poesia pode regenerar, redimir e salvar o homem que habita um jardim de inverno na primavera: amores-perfeitos que não sabem amar, de sempre-vivas que morreram (Silva, 1999, p. 143).

O sentido de música na poeta ressoa nas fontes do mito que, por sua vez, repercute no tempo e no espaço do sagrado. Ao dar palavras a uma música harmoniosa, estridente ou repleta de silêncio, a poeta sonda a Origem. Os versos de Dora Ferreira da Silva repercutem, reverberam, numa duração infinita, em ânsia de “dar” ao leitor os sentimentos, as sensações, todo o êxtase que a música provoca: “Em antro sonoro um poeta se extasia,/ seus olhos tornam-se visão./ Em que arдил o prendes, / livre? Não, não prendes. / Mas libertas todos os pássaros da música / num vôo infinito.” (SILVA, 2008, V). Em *Appassionata* (2008), a poeta declara sucumbir-se “a essa linguagem / que ultrapassa palavra, silêncio/ e é vida.” (SILVA, 2007, IV). A noção de música também é freqüente em *Transpoemas* (2009), obra igualmente póstuma. O título já evoca a transitividade da poesia, seu acontecer atemporal, mítico, fugidio, errante. A palavra poética (profética) será sempre única, misteriosa, apta a recriar o mundo após cada celebração. Tal poder é aquele conferido à música e ao mito:

V  
No princípio, o Poema:  
Voz e partitura  
cantavam-se.  
Ouviam-no  
longínquas estrelas.

A solidão  
não nascera  
nem vales verdes  
nenhuma flor ou pássaro.  
Os deuses despertaram.  
(Silva, 2009)

O poema é anterior a todas as coisas e o princípio de tudo o que existe: natureza, deuses, linguagem, assim como Deus é o Verbo anterior à fundação. O Poema maiúsculo é a unidade orquestrada, de correspondência entre som, sentido e existência – “Voz e partitura” – cujo som encantatório acorda os deuses e os desperta para a criação.

Considerando a repercussão do tema da música na poesia de Dora Ferreira da Silva, e a importância que tal arte ocupava em sua vida, proponho investigar os modos de representação da música em sua arte poética, a começar pela tradição literária que associa poesia e música. A música em Dora Ferreira da Silva está na música das palavras (a melopéia de Ezra Pound), nas infinitas modulações do verso, nas estações do ano, nas fases da lua que gerenciam as flores do jardim, nos instrumentos cujos sons específicos traduzem o gemido, a alegria ou o lamento humano, nos títulos de poemas, como “Modo lócrio” e “Adágio de Albinoni”. E assim é possível atingir o ritmo semântico de sua obra, cuja repetição e modulação exaustivas vão aproximá-la do mito. Na comunhão da poesia com o mito e a música, a poeta ensaia a tentativa de conhecer e explicar a condição humana, valendo-se de muitos recursos da arte poética e da inspiração musical. Mas, observando o reverso, qual seria a relação da música com a poesia em sua arte? Após ouvir a sonata n. 23 de Beethoven, o leitor estaria mais apto a compreender o longo poema que compõe *Appassionata*? De igual modo, as valsas de Francisco Mignone iluminariam os poemas voltados a elas? Afinal, uma música, uma melodia para um discurso vai apontar os caminhos de sua percepção ou enriquecê-la? Em “Música e poesia: a relação complexa entre duas artes da comunicação”, Maria Cristina Aguiar expõe proximidades entre música e poesia, a começar pelo fato de ambas serem regidas por uma mesma gramática, de ordem fonológica, sintática e semântica, até que a genialidade de cada compositor perturba essa ordem... Na poesia, o aproveitamento das consoantes conquistou uma musicalidade insuspeitada. Ao final, sem comparar qualitativamente a música feita para um texto ou um texto que foi musicado, o importante para a estudiosa é que a arte seja apreciada em sua totalidade: “Para Schoenberg a obra de arte é tão completa e homogênea que não pode dissociar-se em fragmentos. O sujeito que faz a sua apreciação não deve deter-se apenas numa das suas partes sem apreciar o todo (Aguiar, p.133). Este é o compromisso dessa pesquisa: examinar o poema de Dora Ferreira da Silva, em relação à música, combinando todos os seus elementos, o que exige uma bibliografia sobre estudos de música e poesia, teoria da poesia, mito e sagrado.

A compreensão da poesia de Dora Ferreira da Silva, uma legítima poeta órfica – porque com seu canto investiga o reino da morte e desse mergulho na escuridão ilumina sua poesia – passa pelo arquétipo da linguagem poética que tem em Orfeu sua representação mítica, quando o pensamento primitivo explicou o consórcio da poesia com a música. Mas Orfeu existe porque antes houve o nascimento das Musas, conforme descrito por Hesíodo em *Teogonia*. Após insistir na função do canto de alegrar o espírito e esquecer os males, Hesíodo afirma que as musas, ao “hinear” o presente, o futuro e o passado, tiveram as vozes como aliadas. Assim, “infatigável flui o som das bocas, suave”, “quando a voz lírial das deusas espalha-se” (Hesíodo, 1995, p. 107).

Para Dora Ferreira da Silva, assim como para aqueles que celebram ao longo dos séculos o mito de Orfeu como expressão arquetípica da linguagem poética, o poema é um

*misterium*. É a lira de Orfeu que confere aos versos o poder encantatório proveniente da música.

No poema “Cérbero e o violonista” (Silva, 1999, p. 142), o famigerado cão tricéfalo é um pobre miserável, “numa rua da noite”, cego, magro, sem vida, que não morde, “não ladra nem às sombras”, mas que se comove com o sofrimento do violonista e desperta alegremente à sua presença: “Quem vem lá chorando / abraçado ao violão / buscando a razão / do seu dia? / (Há um choro de dó). / O cão abana a cauda / e erguendo o focinho / lambe-lhe a mão.” De forma patente, o mito de Orfeu é largamente tratado em seus versos, como em “Canto órfico”, longo poema em quatro cantos que insistem no desarranjo do mundo, uma vez cessada a canção de Orfeu: “A erva sem flores / vazios os ninhos o canto emudece. / Folhas resistem ao vento / e na cabana do lenhador o pão endurece” (Silva, 1999, p. 307).

Evocar Orfeu é sempre reconhecer o fascínio da poesia em seu poder encantatório e comercializador entre palavra e coisa. Mas é à faculdade da poesia de se pôr em comunicação com o mistério da existência – a morte, o indizível, o inexplicável, o misterioso – que o mito de Orfeu perpetua. Após a morte de Eurídice, Orfeu desenvolveu seu ofício com mais habilidade, pelo fato de que, em sua catábase, havia tratado face a face com a morte.

“Bem-Ti-Vis”, “Cantigas”, “Cantos”, “Ladainha”, “Cantares”, “Elegia”, “Para solo de flauta”, “Adágio de Albinoni”, “A ti, Erik Satie”, “Biografia em lá menor de Mahler” – “Quem é esse jovem peregrino / adormecido sobre folhas mortas (ao lado de uma flauta) / coberto pelas flores de uma tília?” (Silva, 1999, p. 368), são títulos que testemunham o destaque da música na poesia de Dora. Em *Poemas da estrangeira* (1995), no poema “Valsas de esquina de Mignone”, a poeta lança sobre o pássaro a delicadeza da música do maestro paulista, contrapondo-a à “cidade de ferro”: “Só um pássaro / e seu peso de orvalho / tocando o chão / como se foram teclas. / Passa onde a graça / ilumina a cidade de ferro / subitamente atenta a essa beleza.” (Silva, 1999, 270). Até que *Poemas em fuga* (1997) explode em nomenclatura musical: “Modo-lócrio”, “Ritornello”, “Legato”, “Sostenuto”, “Pianíssimo”, “Finale (Adagio Molto)”, “Largo”, “Concerto grosso”. O último poema desse livro, “Poema”, é, à feição dos demais, metalingüístico, evidenciando que músicas regem o mundo, que a linguagem poética não se furta às reverberações dessa música, e o poema acompanha – por meio de sua linguagem – as notas, os instrumentos, a harmonia e a dissonância dessa sinfonia que, a modo de Orfeu, concerta ou desconserta o mundo: “Música melodiosa / dissonante em claves que se alternam. / Viola d’amore violino contrabaixo / instrumentos antigos ou nem tanto o conduzem / ladeira acima ou abaixo. Não há maestro (...) / Articula sons obedientes, / ou a recusa transforma numa sinfonia compensatória” (Silva, 1999, p. 404). *Cartografia do imaginário* (2003), penúltima obra publicada em vida, traz acordes mais serenos, e a música ganha notação espiritualizada, tanto que os versos dedicados à temática musical são a série de três poemas direcionada a São Francisco de Assis, “Anjo Músico”, e “Cânticos do Êxtase”, em que se louva a santa mística, poeta, médica, pregadora, Hildegard de Bingen. Finalmente, Dora coroa sua obra, sempre tributária da música, com *Appassionata* (2008).

No prefácio a *Appassionata*, o zeloso amigo Ivan Junqueira (ele foi o responsável pela publicação da obra completa de Dora, quando era presidente da Academia Brasileira de Letras), que sempre ressaltou o “ritmo semântico” no trabalho da amiga, volta à percepção numênica (sagrada) de seus versos, e mais uma vez insiste que a música da poesia está atrelada a seu significado. Ivan Junqueira resgata T. S. Eliot, que teorizou sobre a musicalidade de uma palavra sempre associada a outra, chegando a um conjunto rítmico.

É esse arranjo musical – semântico, de som e de sentido – que a poeta imprime em toda a sua obra, num jogo musical de palavra puxa palavra. Essa técnica associativa consagra à poesia momentos perenes que ressoam e calam na intimidade de cada leitor, gerando algo parecido com um comentário sobre as sonatas de Beethoven: “Ele imprime aspectos existenciais de sua personalidade forte nas sonatas que compõe. Ouvir as sonatas de

Beethoven é uma experiência ímpar. A sonoridade parece se plasmar em nossa memória poética, produzindo efeitos que se grudam aos sentimentos.” (Blog “O ser da música”).

Mas há quem afirme, sem receio, a superioridade da música sobre a palavra. Segismundo Spina, no livro *Na madrugada das formas poéticas* (2002), lembra que os românticos consideravam a música como “o princípio dominador da poesia”, e que Schiller dizia que primeiro sua alma se envolvia de música, só depois é que vinha a poesia. Spina não deixa de falar do primado da música na poesia simbolista, e sentencia: “em todos os tempos, desde que a música restabeleceu sua associação com a poesia, esta sempre ficou em posição de desvantagem” (Spina, 2002, p. 118). Naturalmente, essa observação só nos vale enquanto ressalta a importância da música na poesia, não como medida de comparação.

Em *O nascimento da tragédia* (1992), Nietzsche afirma que “A origem do nascimento e do perecimento da arte está na música”. É ao deus Dioniso – o da libertação, o da liberação das forças inconscientes – que Nietzsche associa a música: ela é dionisíaca porque é imagem imediata da própria vontade. Representa diante do *elemento físico* o *elemento metafísico*. A música não é reflexo da aparência, é a coisa em si. A música expressa “os universais anteriores à coisa”. (Nietzsche, 1992, p. 126).

Por meio da música, da poesia, do mito, o homem busca um tempo *in illo tempore*, primordial, que ficou armazenado no inconsciente provocando uma nostalgia disfarçada de apelo e carência, atraindo o homem para uma ideia de perfeição e integralidade. Ao buscar esse tempo e espaço desconhecidos, o homem entra em uma esfera surpreendente, pois essa categoria do inefável pode revelar-se de forma tremenda, maravilhosa, assustadora, ou imediatamente apaziguante.

As implicações da música com a poesia em Dora Ferreira da Silva, aqui parcialmente esboçadas, serão desenvolvidas mediante análise de seus poemas e apoio bibliográfico ainda em levantamento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Maria Cristina. Música e poesia: a relação complexa entre duas artes de comunicação. <http://www.ipv.pt/forumedia/6/13.pdf> Consultado em maio/2015.

BLOG *O ser da música*. <http://oserdamusica.blogspot.com.br/>

HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Dora Ferreira da. *Transpoemas*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2009.

\_\_\_\_\_. *Appassionata*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2008.

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

\_\_\_\_\_. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.